

المثقف والفعل الثقافي

رئيس التحرير

المثقفون بشر، وليسوا من جنس الملائكة؛ فمن الطبيعي أن تكون لهم انتماءاتهم وعواطفهم ومشاعرهم وأهواؤهم، ومن المألوف أن تختلف إمكانياتهم وخبراتهم، ويتفاوت غناهم وزادهم، وتتوزع حاجاتهم ورغباتهم وأعبأهم المادية والاجتماعية والنفسية والإنسانية بشكل عام. وكثيرون منهم منخرطون في تجمعات وأحزاب وهيئات وإدارات ومؤسسات.

لكنهم ليسوا كائنات عادية؛ بل لديهم ما يميزهم؛ أو يفترض أن يكون. ومهما تعددت التجمعات والمسارات، وتباينت المستويات، فإن ما يميز المثقف قدرته على الفهم والتحليل والربط والاستنتاج، وما يميز المثقف السعي للوصول إلى الحقيقة، إذا ما كانت غائمة أو مغيبية، والبحث عن الأصلي والوقوف على خصائصه وخصاله، من دون الانتهاء بالقشور، والانشغال بالمزيف، والتعلق بما يطفو على السطح.

ومن النافل القول إن المثقف يقف إلى جانب الحق، ويدافع عن الحقوق، ويهتم برفع الظلمة عن الناس، ويحمل راية العدل والإنصاف والإنسانية؛ وبذلك، يفترض أن يكون للمثقفين موقف واحد من القضايا الأساسية الجلية. وإذا ما حدث هذا فعلاً، سيشكل المثقفون رأياً ثقافياً ضاغطاً مؤثراً في الرأي العام وفي الموقف العام السياسي والرسمي تجاه القضايا إياها.

فهل هذا هو الواقع في أضعف دائرة وأوسعها؟!

ولا يكفي أضعف الإيمان هنا، وإن كان ينم عن وصول إلى الجوهر، ولا الإعلان عن الموقف على النطاق الضيق؛ بل لا بد من الجهر بالقول، والسعي لتعميمه، وشرح الأسباب التي تقنع به.

ولا يكفي أن نقوم بذلك بلغتنا، وأمام شرائح تشبهنا وتفهمنا، وتكاد لا تختلف مواقفها وأفكارها عما تفكر فيه، مع أهمية ذلك لكي تظل القضايا مطروحة والمبادئ منظورة ومقدرة، ولكي يتواصل الدفاع عن الحقوق التي يجب أن تبقى مصانة؛ إذ لا بد من السعي خارج محليتنا، وأبعد من حدودنا وقضاءاتنا، ونقل الحقائق والوثائق إلى الآخرين في أماكنهم البعيدة والقريبة، رغم أنه لم يعد من معنى للمسافات في ظل هذا التواصل الهائل، والوسائل المتطورة التي تضع البشر في قلب الحدث في زمن حنوته ذاته. وهنا يحدث القصور في التفسير والشرح، فقد تستخدم الصور، وتجبر الفضائيات، ويعيش المحللون للكلام قبل الحدث وبعده وفي أثنائه؛ فإذا لم تظهر المواقف المبدئية، وإذا لم توضع التفاصيل في مكانها المناسب من اللوحة، يضرب المشهد وتشوه الصورة، وتبهت الأصول، ويصبح المجال مفتوحاً لمزيد من التضييل والتعمية..

إن دور المثقفين هو الأساس في منع حدوث ذلك، أو التقليل منه على أقل تقدير؛ وهذا لن يكون إلا بالعمل على الساح العالمية باللغات العالمية، وبالوسائل الإعلامية المناسبة؛ وهذا واجب تمليه الضمائر والرسالة التي اختار المثقف حملها والسير بها.

ولا أغفل عن أن هذا يحتاج إلى قدرات تفوق ما لدى المثقف منفرداً، رغم أن هناك مبادرات هامة؛ فلا شيء يمنع من أن يقول كل رابع غير أي منبر عالمي. ولكن التجمعات والاتحادات والمؤسسات الثقافية مطالبة بجهد أكبر في هذا الميدان.

فلا شك في أن جزءاً مهماً من ضعف الموقف العالمي تجاه قضايانا المحقة؛ (مثلاً حقنا في الدفاع عن بلدنا، وتحرير أرضنا المحتلة، ومقاومة العدوان الصهيوني المتواصل والمتجدد، وآخره الغزو الوحشي الشامل على غزة..) ضعف الحضور الثقافي العربي، ونقص في المعلومات والأدلة والوقائع لدى الكثير من المثقفين الآخرين في بلدانهم، مما يحول دون الوقوف الجاد، أو يحدد منه. ونخسر بالتالي ميادين هامة ومؤثرة، يمكن أن تشكل أرضية مكتسزة تدفع الرأي العام هناك، والمسؤولين إلى موقف أكثر صرامة في المنابر والمؤسسات الدولية، التي ما تزال تعجّ بالعشرات والشوائب والشبهات التي تغذيها المواقف الأخرى المضللة، ميدلة الحقائق، ومستثمرة الإعلام وإمكاناته الكبيرة في تمويه الصورة، وتزييف التفاصيل، وتحريف المسارات.

وليست الصورة في الإطار القريب على أفضل حال، وليس الموقف واضحاً موحداً صلباً؛ ولكن هذا لا يسوغ للمثقفين أي تردد أو تباطؤ أو تخاذل؛ ناهيك عن أن من غير

الممكن أن يكون المثقف محترفاً كلاعب كرة؛ يكتب للجهة التي تسترضيه، يتبنى أفكارها، ويقوم بالتحليل (المناسب) عنها، ويسيل قلمه حسب تغيرات المصالح والمواقف والأحداث، وبناء على إيقاع الرنين والتلويح.

ولا يليق به أن يكون سلعة تباع وتشترى، أو تستاجر لتبيض صفحة أو وجه أو سمعة، أو لتمرير أفكار أو مواقف باستثمار حضوره واسمه ومنبره، إذا كان ذا منبر، وقدرته على تمسيح القضية أو توجيه الأسهم وجهة مغايرة للحقيقة جزئياً وكلياً، واعتماده على إضاعة جوائز على حساب أخرى أكثر أهمية وجوهرية يجري تغييرها أو التغافل عنها.. وقد لا يتم هذا في الظل أو وراء الكواليس، ولا تحت الطاولة أو عبر الأقنعة، بل من خلال وسائل الإعلام وأكثرها إلحاحاً، يساعده في ذلك المضيف المحنك والمحضر جيد، والضيوف الآخرون المختارون بعناية، والوقت السليم والاتصالات المفبركة المطولة؛ فيكون المثقف قد وقع في الفخ، وقد يكون مجرد ظهوره على هذا المنبر الإعلامي أو الثقافي شركاً وإنجازاً مقدراً للآخرين، وهو يظن، قد يظن أو يتوهم أو يتلذذ أنه قد حضر ليقارع الحجة بالحجة.

هذا إذا ما افترضنا حسن النية، في الوقت الذي يتبرع فيه بعض (المثقفين) لدعم وجهة النظر المعادية، أو المجانبية للحق، نكابة بهذه الجهة الرسمية، الثقافية، الإعلامية أو تلك، أو تشفياً من هذا الشخص أو ذلك؛ مسؤولاً سياسياً أو ثقافياً أو إدارياً.. أما إذا كان الأمر عن دراية واقتناع، تلك مصيبة بل كارثة لا تتوقف نتائجها على المتابعين تشويشاً وتعمية وإرباكاً، ولا على الموقف الوطني إضعافاً وتشكيكاً، ولا على الموقف العالمي المناوئ إمعاناً في استعدائه أو تجاهله للحقوق.. بل يصب مباشرة في صالح المعتدي الظالم، يتلفه ويبالغ في ترويجهِ للاستفادة منه في سعيه السابق واللاحق لأي خطوة علوانية جديدة.

ومن الأمثلة التي قد تشير إلى جانب من العمليات التي تبدو بريئة، لكن أصداءها ليست كذلك امتداح الطريقة التي توزع بها الغنائم، وصرف النظر عن كونها مسروقة أو مغتصبة، وعدم التطرق إلى الجريمة التي وقعت في أثناء اقتناصها، ولا على النتائج التي خلفتها الغارة أو الغزوة أو (العملية، أو الإجراءات.. وسوى ذلك من الكلمات التي تختار محايدة)؛ يضاف إلى ذلك استخدام العبارات والجمل والصيغ التي تحاول تغييب المجرم أو عدم ترديد اسمه، والابتعاد عن تسمية الأشياء بأسمائها، والاكتفاء بذكر الفعل مجرداً من ألوانه أو أصدائه أو عناصره المثيرة والمؤثرة.

وغني عن القول إنه من الضروري أن يكون لأي موقف ثقافة تسوغه، تعدّله، تواكبه وتسوقه؛ بل تؤكده وترسخه، وهذا لا يأتي بشكل عارض أو طارئ أو (عاجل)؛ بل إن

هناك تحضيراً وإعداداً وإغناء بالمعلومات والوثائق والمحاوِر التي يفترض أن تسير عليها الخطة الثقافية، إضافة إلى القادرين على الشرح والإقناع. وكلما كان الاقتناع حاصلًا صار الإقناع مسألة أسلوب وإرادة ونشاط وجدية ومبادرة. وهذا كله لا يأتي بقرار خارجي؛ بل لا بد من حافز ذاتي وإمكانية شخصية، ورغبة بأن يسود الحق، ويتحقق العدل مع معرفة مسبقة بأن المسار ليس سلساً ولا يسيراً، والعثرات كثيرة ومعقدة؛ لأن للباطل أدواته وأساليبه وإمكانياته التي تأخذ ألف لبوس وقناع، والتي تنتهز الفرص حاجات ونزوات وعلاقات.. وتساعد في خلقها أحياناً كثيرة فتأ ودعايات مغلوطة واتهامات ظالمة.. حتى يصبح من السهل الانقضاض على الفريسة التي تقوم بدورها المرسوم والمطلوب..

ليس المثقف ملاكاً ولا كاتباً لا يأتيه الباطل من أي سمت، لكنه ليس هشاً سهل انتصاصه، وليس جاهلاً ليسهل تغافله، وليس مشرعاً للرياح كي يغتمها، وليس جاحداً ليذكر لأهله ووطنه وحقوقه وقضاياها.. وليس مانعاً يأخذ شكل الوعاء الذي يحتويه، وينفث بخار من يحرقه، وليس ظلاً حتى لعملاق، ولا صدى أو ترجيحاً لأي صوت مهما علا أو عذب..

أو يفترض أن لا يكون:

المثقف الحقيقي ليس كذلك، ولا يمكن أن يكون.. والفعل الثقافي ليس فعلاً أنياً، وإن كانت لديه أصدااء مما يجري، وسينبني على تفاصيله وعناصره، ونتائجه ليست مباشرة؛ وهو ليس إعلاماً مستقراً منفصلاً مع أهمية ما ينجز عبر الإعلام، وأهمية المشاركة في التغطية المباشرة ثقة وإذكاء للنفوس وشحلاً للهمم ومساعدة وتحفيز؛ بل هو فعل متصل، وجلوة مثقلة، وجهد مشاير وتضحية وتغان. ولا بد من أن تكون لديه القدرة على عبور الحدود والسلود بمهمة أطول، والوصول إلى الناس الآخرين الذين يحبون الحقيقة، ويقدرّون الإنسان فعلاً لا قولاً ودعاية وحجة.

ولا بد ولا مناص من الاعتماد على التراكم المعرفي والثقافي، الذي يتشكل ويغتنى ويتصلب مع الزمن والتجارب والمواجهات والجبهات والأدوات، ومنها اللغات والوسائل الأخرى؛ فالفعل الثقافي لا يعرف الملل أو التعب أو القنوط.

*** غسان كامل ونسوس**

أدلة: دراسة في القصّ البوليسي

فرانكو موريتي

ت: شائر ديب

1. مناهج التحليل

يقول ترفيتان تودوروف: «ثمة سبيلان إثبات لتعريف فكرة ما: إما من حيث تنظيمها الداخلي أو من حيث وظيفتها. ففي الحالة الأولى، يمتد المرء بمنظومة تشكّل هذه الفكرة حدّها الخارجي؛ أمّا في الحالة الثانية، فتكون هذه الفكرة عنصراً مكوناً في منظومة أخرى... لقدع النمط الأول من التعريف بالبنويوي والثاني بالوظيفي. وسوف نقول: إن الوصف البنويوي للوقائع اللغوية متوقّف على علم اللغة، أمّا وصفها الوظيفي فمتوقّف على أنثروبولوجيا لغوية (نادراً ما وجدت). ولنلاحظ أن ما من تعالق ضروري بين المجالين، البنويوي والوظيفي»⁽¹⁾. غير أن سوسولوجيا الأدب - وهي تحليل وظيفي لمنظومة مبنية - لا يكون لها معنى إلا إذا أوضحت أن التعالق الذي ينفيه تودوروف موجود فعلاً. فما هو موضع سؤال هو التعالق، وليس المشاكل بالضرورة. ولذلك، فإن المسألة ليست مسألة مساواة بين التحليل البنويوي والتحليل الوظيفي، هذان التحليلان المميّزان، واللذان يقيان مميّزين. (ولا هي مسألة عدم مبالاة نظرية؛ حيث يمكننا أن نخمد خوفاً بأن نصفر في الظلام، لكن ذلك لا يجعلنا نرى بمزيد من الوضوح). ومن ثم، فإن التحول من حقل استقصاء إلى حقل آخر ينطوي على علاقة بين مناهج مختلفة، وبذلك يخلق مشكلة.

(1) ت. تودوروف، «كتابة الأسلوب في بنية النص»، في الكتاب الذي حرّره سيمور شاستمان بعنوان

يمكن القول، بخلاف موقف تودوروف النظري، إن بنية ما تنجزُ وظيفة معينة في منظومة أكبر؛ لأنها تلك البنية علي وجه التحديد وليس سواها. كما يمكن القول، أيضاً، إن الوظيفة التي تنجزها بنية معينة هي وظيفة واحدة محددة، تعيّنُها وترسم حدودها البنية التي تعتمد عليها. فالبنية والوظيفة تحدّدُ واحدتهما الأخرى: فهما تشكّلان هويتهما النوعيتين من خلال علاقتهما. وينبغي لسوسيولوجيا الأدب أن تعيد نظرياً إنتاج هاتين الهويتين والصلة بينهما. أي أنّ عليها أن تضع الفرضية البنوية والفرضية الوظيفية واحدتهما قبالة الأخرى، وتستخدم كلّ منهما كمحرك محتمل يمكن أن يثبت زيف الأخرى. وعلى سبيل المثال، فإنّ مقدمات سوسيولوجية معينة تقضي إلى طرح فرضية وظيفة معينة (القصة البوليسية تعزّز قيم الديمقراطية الليبرالية لأنها تجسّدُ لمثال الأمر بالمثل^(*)): فإذا ما ناقض التحليل البنيوي للنصوص هذه الفرضية (كما يحصل عادة)، فإنّ ذلك يثبت زيفها كفرضية أدبية وفرضية سوسيولوجية على حدّ سواء. وهذا ما يصحّ أيضاً على الفرضيات البنوية. وفي مثل هذا الإطار المرجعي، فإنّ سوسيولوجيا الأدب لا تبرز على أنها منهج نقدي بل كطريقة للربط بين منهجيات مستقلة. ليس بمعنى الجمع بينها وإضافتها إلى بعضها بعضاً، بل بمعنى اختيار صحتها ورسم حدود هذه الصحة. ولا يمكن استنتاج الفرضيات البنوية من الفرضيات الوظيفية أو العكس. فمن الضروري إيجاد هذه الفرضيات على نحو مستقلّ عبر تطوير خطّين مستقلّين من التفكير وتفحصهما على نحو متواصل وأحدهما إزاء الآخر على أمل أن يتطابقا في النهاية. وتكمن جاذبية هذه المغامرة في هذا التفرّع أو التشعب الذي يشكل مسوّغ وجودها الوحيد ويفسّر ابتعادها عن النقد السوسيولوجي الحالي. فحتى حين يستخدم هذا الاتجاه النقدي الأخير التحليل البنيوي (وهو أمر نادر ما يحصل، ولكن دعونا نفترض حصوله، من أجل النقاش وحسب)، فإنه لا يفعل ذلك إلا لكي يثبّت مقدّماته السوسيولوجية التي تمّ بناؤها على فروع معرفية مختلفة والتحقّق منها على أساسها⁽¹⁾. وبذلك فإنّ البحث الأدبي لا يضيف شيئاً إلى ما نعرفه عن المجتمع

(*) الأمر بالمثل، Habeas corpus، هو أمر قضائي بالتحقيق في قانونية اعتقال شخص وإعادة النظر في شرعية اعتقاله لتأكيد ما أو إسداد أمر بإطلاق سبيله.

(1) نقد الاقتصاد السياسي أو الفلسفة أو التاريخ الاجتماعي أو أي شيء آخر: فالأمر هو ذاته، وهذا ما يصحّ أيضاً على ذلك المصدر العظيم الآخر من مصادر الفرضيات الوظيفية: التحليل النفسي.

أصلاً، فهو لا يفسح المجال إلا لما هو مألوف: «يمكن للمرء أن يكتشف آلية الاغتراب لدى مالارميه أيضاً». هكذا يغدو النقد الأدبي ضرباً من الزخرف الطفيلي، كما يبدو الأدب ذاته، في هذا الضوء، أمراً سطحياً: لا يوجد إلا لكي يجهر على نحو غير مباشر بمفاهيم سبق التعبير عنها بمزيد من الدقة في غير مكان. والحال، أن الرغبة الأعمق لدى سوسيولوجيا الأدب الحالية هي أن «تنسى» الأدب؛ وليست الأعمال الباكورة لأسور روزا سوى مثال واضح على ذلك. وإذا ما كانت الحالة على هذا النحو، فإنَّ الأمل الوحيد الذي يبقى للنقد الأدبي هو أن يكون الوكيل الذي يدعي الجثة لفروع معرفية أشدَّ جوهرية. الأمر الذي يعيد التأكيد إذاً على دور الحشوة الثقافية الذي خصَّصت به وزارات التربية العامة في القرن التاسع عشر الدراسات الأدبية، التي لطالما هدفت لأن تكون هدامة. وعندها، فإنه يكون من الأشرف لنا والأكثر منطقية أن نتخذ مهنة أخرى. فالיום لا يمكن للمرء أن يدرس الأدب إلا إذا كان يرمي إلى ما هو أرفع. وعلى وجه التحديد، فإنَّ الفرضية التي تطرحها هذه الدراسة هي أن السَّحْج بين التحليل الوظيفي والتحليل البنوي، حين يجري على النحو الملائم، يضيف إلى معرفتنا بالمجتمع؛ وبذلك يمكنه أن يسهم في تغيير الإطار المفاهيمي وتحديثه لتلك الفروع المعرفية التي لطالما شكَّلت النقد الأدبي رافداً سلبياً من روايتها. وهذه فرضية؛ وما يلي ليس بالتطبيق الوافي. غير أنَّ المهم هو أن نضع في الصدارة هدفاً نظرياً، لأن ذلك يشكل دم الحياة لكل بحث فعلي. وعلى المرء أن يتورط: ومن ثم نرى.

وتنشأ مشكلة مماثلة حتى في التحليلات الأشدَّ صرامة لبنية السرد لدى المقابلة بين النموذج التركيبي والنموذج التبديلي، تلك المقابلة التي كان كلٌّ من فلاديمير بروب وليفي شتراوس من أكبر أنصارها وأشدَّهم احتراماً. فهاتان الفرضيتان النقديتان - اللتان تهدف أولاهما إلى تحديد التركيب الذي يميِّز عملاً ما والتعاقب الشكلي لعناصره، وتهدف ثانيتهما إلى تحديد القيم الثقافية التي تشكِّل معناه - كانتا قد تطورتا في جوهرهما على نحو منفصل، وتعارض واحدتهما. كما يشير الهجوم الرائع الذي شنته شتراوس على كتاب فلاديمير بروب علم تشكُّل الحكاية الشعبية. أمَّا الفكرة التي مفادها محاولة الربط بين هاتين الفرضيتين فلم تتخذ شكلاً إلا في

وعلاوةً على ذلك: ما العمل المفتوح (opera aperta) إن لم يكن نشرأ عبر الألب لبعض عناصر

الثقافة العلمية المعاصرة؟

السنوات الأخيرة. يقول هندريكس، في دراسته منهجية التحليل البنيوي للسرد: «لقد طُرِحَ أنَّ البنية الأساسية للسرديات جميعاً تتألف من بنيتين فرعيتين اثنتين، سوف يُشار إليهما هنا بالتركيبة والتبديلية. فالأولى ترتبط بالحبكة، والثانية بالشخصية (والموضوع). وتتألف البنية التبديلية من عنصرين في حالة من التقابل.... ويشكّل هذان العنصران، في الواقع، مجموعات أو تجمّعات مؤلفة من شخصيات العمل (*dramatis persona*) جميعها والتي تظهر في السرد (مع الاستثناءات المحتملة لبعض الشخصيات «الوسيلة»...)»⁽¹⁾.

بيد أن اقتراح التوليف هذا يفرط في تبسيط المشكلة. ففي المقام الأول، إن اتحاد «البنيتين الفرعيتين»، بخلاف ما تبديه المظاهر، ليس محصلة الجمع بين كيائين مستقلين، بل نتيجة ميرورة. فاختيار التبادل يتغير في انتقاء «الوظائف» السردية وفي ترتيبها، ويغير تالياً في التركيب. (على سبيل المثال، فإن نارسيجاك^(*))، إذ يضع التقابل الكتابة/القراءة عند جذر القصة البوليسية، يتحمّ عليه أن يخصّ المجرم في الحبكة بدور تافه يمكن إهماله وتجاهله. ومن جهة أخرى، فإن بناء تركيب ما يؤثر على اختيار تبديله: فما أن وجود «جريمة غامضة» هي إحدى الوظائف الاضطرارية التي تقوم بها القصة البوليسية، فإن جميع الجرائم «الواضحة» تستبعد، وتغدو التقابلات الأولية مثل الحياة/الموت أو الشرعية/غير الشرعية غير مقبولة. وكما هو الحال في العلاقة بين الفرضيتين الوظيفية والبنيوية، فإن الإجراء العناكب الوحيد يبدو أنه يقوم على نقل وتفحص متواصلين للفرضيات المطروحة في المجال التبديلي من خلال المحور التركيبي والعكس بالعكس⁽²⁾، إذ ينبغي أن يجعل هذان

(1) و. هندريكس، «منهجية التحليل البنيوي للسرد»، في *Semiotica*، VII، 2، 1973، ص 166 — 167.

(*) توماس نارسيجاك (1908 — 1998)، كتب قصص بوليسية فرنسي.

(2) انظر ما كتبه اميرتو ليكو عن عملية بناء السّنة في كتابه نظرية في علم «الالة»، لندن 1977، ص 91: «الوهلة الأولى يبدو أن على نظرية في السن أن تقتصر على النظر في وظيفة العلامة بحسب ذاتها، لأنّ تراكيبها مع سياق هو مسألة تتعلق بإنتاج العلامة. لكن إنتاج العلامة نتيجته قواعد سبق أن رستختها سنة، ذلك لأنّه عادة ما يتمّ تصور السّنة لا على أنّها قاعدة تعاقبية وحسب بل على أنّها أيضاً

الإنسان أقرب فأقرب على نحو مطّرد. ولا يمكن أن نعتبر هذه العملية مكتملة إلا حين تتكامل المعلومات المجموعة في المجالين مع بعضها بعضاً ويتمّ التوصل إلى أكمل وصف ممكن للنصّ.

غير أنه تبقى هنالك مشكلة أخرى. ف تبعاً لطريقة هندريكس في التفكير - وهي الطريقة الأكثر شيوعاً - لا يكمن «المعنى الثقافي للسرد» إلا في «البنية الفرعية التبديلية». حيث تُعتبر الحكبة والتركيب ظاهرتين شكليتين محضتين دون أي معنى على الإطلاق. ويبدو أنّ التحليل الدلالي - البحث الثقافي - قادر على تولّي أمر القيام بدفع هاتين الظاهرتين جانباً. لكنني سوف أحاول في هذه الدراسة أن أوضح العكس؛ وهو أنّ تركيب القصة البوليسية أساسي في تحديد معناها، الأمر الذي ينطبق حتى على الوجه الأشدّ تجريداً من أوجه هذا التركيب ألا وهو العلاقة بين الحكبة (sjuzet) والحكاية (Fabula)^(*).

هكنا يجتمع معاً طرفا هذين التعليقين التمهيديين. فالتحليلات الوظيفية للأدب لطالما ألحّت على التبديلي. وهذا واضح، بمعنى ما: فالتباديل تشير إلى العالم الثقافي خارج العمل وهذا هو الحقل الطبيعي لعمل النقد الوظيفي. وعلاوة على ذلك، فإن التباديل تؤسّس في حالة من الغياب عبر عملية «انتقاء واستبدال» (كما نستخدم مصطلحات جاكوبسون)، وهي عملية تشتمل على «الكيانات المقترنة على مستوى السّنة لكنها ليست مقترنة على مستوى الرسالة»⁽¹⁾. ولذلك فإنّه قد يفوتنا

مجموعة من قواعد التراكيب.... وقد يبدو ضرورياً عند هذا الحدّ أن نتصور السّنة على أنها كيان مزدوج يؤسّس من جهة أولى توافقات بين تعبير ومحتوى ويؤسّس من جهة ثانية مجموعة من قواعد التراكيب.

(*) يشير مصطلح الحكاية (Fabula)، عند الشكلايين الروس، إلى المادة الأسلية لقصة ما، أي إلى مجموع الأحداث التي كان على العمل الأدبي أن يحكيها. وباختصار، فإنّ الحكاية هي مادة البناء السردية. أمّا مصطلح الحكبة (sjuzet) فيشير إلى الحكاية كما تمّ قصتها بالفعل أو إلى الطريقة التي تمّ بها شتّى الأحداث. فلكي تتشكّل المادة الأولية التي لها الحكاية في بنية جمالية ينبغي أن تتشكّل في حبكة هي الترتيب الفني لمادة السرد ومجموع أدواته.

(1) ر. جاكوبسون، «Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia» (1965)، في أسس اللغة، 1965، ص 55 - 82.

التحقق من تشكيل التبادل على «محور التسلسل أو الارتباط»، أي على مستوى بنية الرسالة الحاضرة فعلياً. وبعبارة أخرى، فإنَّ التحليل الوظيفي، بإلحاحه على التبادل، يتفادى العناية الكاملة بالبناء الفعلي للنص. لكن الترابط بين جانبي التحليل البنيوي هذين - التبدل والتركيب - هو العامل الحاسم في ضمان صوابية التحليل الوظيفي. وهذا ما يحلّ أيضاً ذلك التناقض المُفترَض بين «الوصف» و«التفسير». فالتفسير ليس فعلاً اعتبارياً خاضعاً لـ «قيم» المُفسَّر: فهو يعني اختبار إمكانية إدراج وصف بنيوي في منظومة أوسع (تفترض بدورها ضرباً من الوصف). فأن «تسبغ دلالة» يعني أن تقيم تعالفاً. ولذلك، فإنَّ «الوصف» و«التفسير» ليسا من حيث المبدأ طريقتين معرفيتين مختلفتين، بل «اتجاهين» اثنين - لهما أهدافهما المختلفة ومنهجياتهما الخاصة - يمكن أن تتخذهما عملية المعرفة. وما يعنيه اتحادهما وتمييزهما هو أنَّ البرهان ينبغي أن يخضع لتحليل مزدوج: يتناول فيه النصّ من جهة أولى، ووظيفته، أي بنية المنظومة الأشمل التي يندرج فيه هذا النصّ، من جهة ثانية. وتتمثل أكبر ميزة يمكن أن تتمتع بها سوسولوجيا الأدب في أن تفسح المجال لمضاعفة آليات الضبط والتحكم.

وهذا ما ينطبق على الفرضيات التي تطرحها هذه الدراسة، حيث تتمثل فرضياتها السوسولوجية في أنَّ القصة البوليسية تبدد في وعي الجماهير تلك الأخلاق الفردانية التي تميّزت بها الثقافة البرجوازية «الكلاسيكية» (أي الثقافة التي وصفها لوك وكانط وماركس وفير)؛ ذلك أنَّ القصص البوليسية يخلق نموذجاً جمالياً ينطوي على استحالة إثبات صحّة الأشكال الثقافية، وبذلك يقلب رأساً على عقب ذلك الافتراض التجريبي الذي شكّل «الرأي العام» البرجوازي الباكر. أمّا الفرضيات البنيوية في هذه الدراسة فتتمثل في أنَّ التقابلات الثقافية السائدة في القصص البوليسية هي بين الفرد (في هيئة المجرم) والعضوية الاجتماعية (في هيئة المحقق)؛ وفي أنَّ التركيب في هذا القصص يقوم على الجمع بين العناصر ذاتها بطريقتين مختلفتين بحيث يزيل الجمع المؤدّي في الحكاية (أي الحلّ) كلّ قيمة في الجمع المُفترَح من قِبَل الحكاية. وبهذه الطريقة، فإنَّ القصص البوليسية يهجر شكل الرواية السردية لمصلحة شكل القصة القصيرة السردية. وأخيراً، فإنَّ القصص البوليسية يقوم على منظومة للمعاني

مزدوجة، سطحية وعميقة: حيث تكون الأولى تجلياً للثانية وغطاءً لها. وسوف أنتقل فيما يلي بين هاتين الفرضيتين، فانتقل بذلك من حقل للاستقصاء والمنهجية إلى آخر. وهذا ما سيؤدي إلى سجال قلق وغير منسجم؛ لكنه الطريقة الوحيدة لتصوير هذا التقاطع بين مستويات مختلفة، والذي يشكل النقطة المركزية في هذه الدراسة.

2 - شارع بيكر ومحيطه

المجرم

القاعدة الجيدة في القصة البوليسية هي وجود مجرم واحد. وذلك ليس لأن الإثم يعزل، بل، على العكس، لأن العزلة تولد الإثم. فالمجرم لا يتمسك بالآخرين إلا بصورة أدائية: ذلك أن الارتباط بالنسبة له ليس سوى الوسيلة التي تتيح له تحقيق مصالحه الخاصة. ولذلك فإن منافيريقا «العقد الاجتماعي» هي المنافيريقا التي يحملها وبأخلها على ما هي عليه: مجرد شكل، زعم متواصل، لا يصعب أخاؤه، لأن عالم القصة البوليسية مكتنظ بالفوارب الثابتة أو الصور المطبوعة والفارق بين البراءة والإثم يعود كتناقل بين الصورة المطبوعة والفرد والبراءة امثال؛ والفردية إثم. إنها، في حقيقة الأمر، ذلك الشيء الشخصي على نحو لا يصل الاختزال والذي يعدل بالفرد: آثار وعلامات لا يمكن له إلا أن يتركها خلفه. أما الجريمة الكاملة - كابوس القصة البوليسية - فهي الجريمة التي لا ملامح مميزة لها، ولا طابع فردياً⁽¹⁾، فيمكن أن يكون مرتكبها أحدهم لأن الجميع يتمثلون عند هذا الحد. وهذا هو الحال في رواية المماحي لألن روب غرييه؛ حيث نجد أن لدى الجميع المدس فاته، والسياب فاتها، والكلمات فاتها؛ ويتسب في النهاية أن المحقق هو المجرم. غير أن القصة البوليسية يوجد تحديداً لكي يبدد الشك في أن الإثم يمكن أن يكون خلواً من الطابع الشخصي، أو يمكن أن يكون جمعياً واجتماعياً يقول شرلوك هولمز: «اللائحة الكاتبة فردية تامة بقدر الفردية التي لكتابة بيد إنسان» (قضية هوية). وكأنه يريد

(1) «بينما، مما جمعه، أنها من تلك القصص البسيطة التي هي صعبة أثناء الصعوبة».

«ذلك يبدو متناقضاً بعض الشيء».

«فكأنه صحيح في المثل. فالقراءة تشكل مفتاحاً مهماً على نحو يكاد أن يكون دائماً. وكلما كانت الجريمة من ذلك النوع الشائع وبلا ملامح تميزها، صعب حلها». «(القرع وادي يوسكومب)».

القول: يمكن على الدوام إيجاد طرف مذنب⁽¹⁾. طرف مذنب لأن الجريمة تُقدّم دوماً على أنها استثناء الأمر الذي ينبغي الآن أن يكون عليه الفرد. وهزيمة الفرد هي انتصار وتطهر مجتمع لم يعد يتم تصوّره على أنه «عقد» بين كيانات مستقلة، بل كمعضوية أو جسد اجتماعي. وأفضل مساعد محقق نعرفه - واطس - هو طبيب. وكذلك شرلوك هولمز كما سنرى.

يقول هولمز: «إنسان، أو إنسان مجرم على الأقل، فقد كل مشروع أو أصالة» (مغامرة أشجار الزان) الفردية وروح المبادرة (أو المشروع، خاصة المشروع الاقتصادي). هذا ما يريد هولمز أن يزيله. وما يحته ليس الإشفاق على الضحية، أو رعب الجريمة الأخلاقي أو المادي، بل خاصيتها الثقافية: فرادتها وغموضها. ففي القصة البوليسية كل ما هو متكرر وواضح يكف عن كونه إيجابياً ويكون، إذاً، غير جدير بـ «الاستقصاء» يدور كتاب أغان كرستي الأول في الفترة داتها التي شهدت مجازر الحرب العالمية الأولى، بكن عملة القتل الوحيدة ذات الأهمية تحدث في الطابق الثاني من مبنى في الريف القراة والعموض بالنقص الرئيسي يتعامل مع كل عنصر من عناصر السلوك الفردي يرعب في سرية على أنه جرم، حتى لو لم يكن هنالك أثر للجريمة (انظر مثلاً، «الرجل ذو الشمة المملوكة»، و«الوجه الأصفر»، و«فضيحة في بوهيميا»⁽²⁾). هكذا يتم تدريجياً دس الفكرة التي مفادها أن كل ما يرغب الفرد في حمايته من تدخل المجتمع - أي «الحرية» الليبرالية - يحدّد الجريمة بل ويتوافق معها، وهذه الفكرة هي مصدر الافتان - «أسرار الغرفة المقفلة». فالقاتل

(1) بات السباح الجماهيري الذي حققه القصة البوليسية مُترماً في العام 1891 مع القصص القصيرة الأولى التي كتبها آرثر كومان دويل في Strand Magazine. لنا «دراسة بالقرمري»، التي صدرت قبل ذلك بأربعة أعوام وكانت مطابقة تماماً للقصص اللاحقة، ضد سميت بإخفاق يكاد أن يكون مطلقاً. وبين هذين التاريخين ثمة العام الذي وقعت فيه الجرائم التي ارتكبتها جاك المقتصب، 1889، وقصص جرائم لم يتم التوصل إلى حلّها، أي جرائم من دون فاعل. والقصة البوليسية لا بدّ له أن يستن الحوف من أن يطلّ المجرم مجهولاً يواصل تدو له في المجتمع.

(2) «لقد سمعي أقول إن الأشياء الغريبة والأشذ فريدة غالباً ما تكون مرتبطة ليس بالجرائم الكبيرة بل بالجرائم البسيطة، بل إننا نجد في بعض الأحيان في تلك الحالات التي يكون فيها ثمة مجال للشك في أن يكون هناك أي جريمة فعلية» («عصافى للرووس للحمراء»).

والضحية في الداخل، أما المجتمع - البريء والصغير - ففي الخارج. وإذا تلتمس الضحية ملائناً في عالم خاص، فإنها تلقى حتفها هناك على وجه التحديد، حتفها الذي ما كان يمكن أن يرل بها لو كانت بين الحشد. لقد اخترعت البرجوازية الباب لكي يحمي الفرد؛ لكنه يغدو الآن ضرباً من التهديد، وما يُنصح به المرء هو ألا يدير قفلاً على الإطلاق. (وفي قصيدة الأرض البياب لإليوت: «لقد سمعت المفتاح/ يدور في الباب مرة ومرة فقط/ نفكر في المفتاح، كل في سجنه/ وإذا يفكر في المفتاح، كل يؤكد سجنه») ذلك هو الطموح الشمولي إلى مجتمع شفاف: «يا زميلي العزيز» يقول هولمز لواطون، «لو نستطيع أن نطير خارج تلك النافذة الواسعة بدأ بيد، ونرف فوق تلك المدينة العظيمة، ونزيع الأسقف بلطف، وتلتصص على تلك الأشياء الغريبة التي تحري» «(قضية هوية)» يوحد هولمز لأن بيتر بان لا وجود له: فالطيران عبر ثقب الأبواب لم يعد ممكناً.

يلتقي القاتل والضحية في الحجرة المقفلة لأنهما متشابهان في الجوهر. وفي ثلث قصص السير آرثر كونان دويل على الأقل، كان المجرم ضحية حرم سابق والمكس بالعكس. أي أن الضحية قد طلب الجريمة: بسبب ماضيه القليل وبسبب أنه أراد أن يكتسب أسراراً، فدرأ بذلك عن نفسه «عوز» المجتمع، وأحيراً بسبب أنه، مثل المجرم تماماً، لا يزال مخلصاً لفكرة الملكية الفردية. فالقصة البوليسية ينشأ في الوقت ذاته مع التروستات، والمصارف الكبيرة، والاحتكارات: تلك الآليات التي تجعل الثروة مجردة من الطابع الشخصي، وتفصل بين الرأسمال والرأسمالي. أما الضحية، من جهة أخرى، فلا تزال مرتبطة برأسمالها الصغير، شأنها شأن المجرم الذي يطعم في ملكها. لقد عذر بهما الاستقلال الاقتصادي. والقصة البوليسية يجسد التناقض بين الحياة والملكية وبين الحياة والفردية: كيما تحور إحداها عليك أن تتخلي عن الأخرى. ذلك هو قانون كافكا العنيد الذي يسري هنا، لكن القصة البوليسية لا يستطيع أن يرى القصر الذي أصدر هذا القانون.

وتزداد نسبة القتل المتوهم في قصص آرثر كونان دويل بمرور السنين. وبعده، يغدو القتل هو المعيار. فالقصة البوليسية يحتاج إلى الموت، الذي يسبق عليه ملامح

قديمة⁽¹⁾. فهو ليس حدثاً طبيعياً أو كونياً قطّ. بل على العكس: إنه إرادي على الدوام، فرداتي على الدوام. وهو صراعٌ على الدوام (عذابٌ، وخصومةٌ). وهو على الدوام عقابٌ مَنْ ينتهك حدود السواء، بإرادته أم بعير إرادته. فمن يميّز نفسه يحدّد مصيره. ولكي يتفادى المرء الموت (ومن الذي لا يرغب في تفاديه؟) فإنّه يُصَحّ بأن يمثل لصورة نمطية: فهذه الطريقة، لن يقع قطّ ضحيةٌ أو يكون مجرماً. وما يُصَحّ به، حقيقةً، هو ألا يأتي المرء إلى العالم قطّ، كيلا يستسلم لما دعاه فرويد غريزة الموت: التي هي «تعبير عن قصور ذاتي في صميم الحياة العضوية»⁽²⁾. وشخصيات القصة البوليسية قاصرة ذاتياً بالعمل: فهي لا تنمو. وبذلك يكون القصة البوليسية مناهضةً للرواية جذرياً: فهدف السرد لم يعد تطور الشخصية باتجاه الاستقلال، أو التغيّر انطلاقاً من وضعٍ بدئيٍّ، أو تقديم الحكمة على هيئة صراعٍ أو حلزون تطوريٍّ، أو رسم صورةٍ للعالم متنامٍ يصعب شنه إلى حاتمة ونهاية وعلى العكس، فإن هدف القصة البوليسية هو العودة إلى البداية. فالعقد يباشر السرد ليس لأنّه يعيش، بل لأنّه يموت. والقصة البوليسية يصعب جدوره هي شعيرةٌ تصحّيةٌ فلكي تعيش الصور النمطية، ينبغي أن يموت الفرد ثم يموت مرةً أخرى في هيئة المجرم. ولكي تبدأ القصة وتعيش الصور النمطية، لا بدّ من ضحيةٍ وإلاّ لما كان ثمة ما يقال. وعلى الشخصيات «البريئة»، في الواقع، أن توصح وحسب إنّها الصور النمطية التي هي عليها، وكانت عليها، وستظل عليها: أي أنّ عليها أن توصح أنّها لا تعرف أيّ تاريخ: «يبدو، إنّهُ أنّ الغريزة هي حافظ متأصل في صميم الحياة العضوية لاستعادة حالة سابقة اضطر الكائن الحي إلى تركها بضغطٍ من بعض القوى الخارجية المثيرة للاضطراب...»⁽³⁾. واسترداد وضعٍ سابقٍ، أو العودة إلى البداية، هما بمثابة دَفْعٍ بالغبية؛ إعلانٌ عن الوجود في غير مكان، إعلانٌ عن الوجود خارج المكان الذي

(1) ورنر فوخس، *Todesblyter in der Moderne Gesellschaft*, فرانكفورت على الماين، 1969.

(2) سيمونود فرويد، «ما وراء مبدأ اللذة»، في الطبعة المعيارية لأعمال سيمونود فرويد النسخة الكاملة، تحرير جيمس سترانشي، المجلد 18، لندن، 1955، ص 36.

(3) المصدر السابق، ص 36.

تغلّت فيه القوى المثيرة للاضطراب؛ وتبيان، مرةً أخرى، أنّ المرء على ما هو عليه. ونكوص القصّ البوليسي على مستوى التركيب (من الحبكة إلى الحكاية، من الجريمة إلى الاستهلال) يكرّر ما لدى «الأنصار» من قهر التكرار. وكذلك هو الحال أيضاً مع القارئ الذي تجذبه على وجه الدقّة تلك الترسّمة التكرارية الوسواسية، فيغدو «عاجزاً» عن التوقّف قبل أن تغلق الدائرة ويعود إلى نقطة البداية. أمّا التكوين، المقصّي من داخل السرد فيتجنّز عندئذٍ بالنسبة للقارئ أيضاً. فهو لا يقرأ إلا بقصد أن يبقى على ما هو عليه: بريئاً. والقصّ البوليسي يدين بنجاحه إلى حقيقة أنه لا يسهم في التكوين ولا يعلم شيئاً.

يقول هوركهايمر وأدورنو: «المجرم الذي تقتصر ذخيرته برمتها على الحفاظ على الذات لا شك أنّه صاحب شخصية ضعيفة أشدّ الضعف؛ والمجرم المعتاد هو فردٌ قاصر... القدرة على الوقوف كفرد معزل عن المحيط، وفي الوقت ذاته القدرة على إقامة صلة مع ذلك المحيط - وامتلاك موطئ قدم فيه - عرّ أشكال التواصل المتفق عليها، هي قدرة تآكلت لدى المجرم فهو يمثّل بروحاً عميق الجذور لدى الكائنات الحية، وإزالة هذا النزوع هي علامة كلّ تطورٍ إنّهُ النزوع إلى إضاعة النفس في المحيط بدلاً من لعب دور فاعلٍ في هذا المحيط؛ والميل إلى ترك النفس والغوص في الطبيعة من جديد. وقد دعا فرويد هذا النزوع غريزة الموت... ثمة نفي لدى المجرم لا يشمل على مقاومة»⁽¹⁾. غير أنّ القصّ البوليسي يقلب هذه الصورة على رأسها. فالبريء، وليس المجرم، هو المستسلم، والعاجز عن الدفاع عن نفسه. أمّا المجرم فهو عكس راسكولنيكوف، الذي لا بدّ أن يعترف بفعلته، ويتمرّز أمام الدنيا، ويحطّم درعه الفردي بنفسه: ومن هنا عدم أهمية التحقيق في رواية دوستويفسكي الجريمة والعقاب. وعلى العكس، فإنّ القصّ البوليسي لا ينيّ يقدم المجرم كوعيّ كتمٍ مكتفٍ بذاته منكبّ تماماً على هدفه. ولكي تكون تضحية الفرد ناجحةً وتربويةً، عليه أن يكون محبواً بجميع الخصال. وهنا يعكس علاقةً جديدةً مع العقاب القانوني: ففي أواسط القرن التاسع عشر، تحولت بؤرة الاهتمام من

(1) ماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو، ديالكتيك التتوير، لندن 1973، ص 226 - 228.

الإعدام إلى المحاكمة. وفي حين يشدد الإعدام على ضعف الفرد من خلال تدعيم جسده، فإن المحاكمات ترفع من شأن الفردية: فهي لا تدين هذه الفردية إلا بعد أن توضح عظمتها القاتلة. فالمجرم هو الشخص الذي يعمل بوعي على الدوام. وعلى هذا الأساس، فإن القصة البوليسية يعصل السرد النثري عن التأريخ ويربطه بعالم القانون. يقول ماكس فيبر: «القانون الحديث موجه ضد الفاعل، وليس ضد الفعل... [وهو] يتحرى «النسب الذاتي، أما التاريخ، ما دام يسعى إلى البقاء كعلم تجريبي، فيتحرى الأسس الموضوعية» للأحداث الملموسة وعاقبة «الأفعال» الملموسة؛ ولا يسعى لإصدار حكم على الفاعل»⁽¹⁾. وفي القصة البوليسية، كما هو الحال في القانون، لا يكون للتاريخ أهمية إلا بوصفه انتهاكاً ولذلك ينبغي أن يُكتب تماماً. ومرة أخرى، فإنه لا مسوغ لوجود المثل الأعلى. لكن المثل الأعلى الذي يوجد هو مثل سلبي، قائم على افتقار (كما هو حال الصور النمطية والبراعة)، ولكي يبدو واقعياً، فإنه يحتاج حاجة ماسة إلى تقيضه.

لقد أكدت على الأخلاق الفردانية التي يسبها القصة البوليسية إلى المجرم. غير أن المرء إذ يقرأ آرثر كونان دويل يكتشف أن المحرمين لا ينتمون قطعاً إلى البرجوازية. فالقصة البوليسية يعصل بين الفردية والبرجوازية. ذلك أن البرجوازية لم تُعد نصيرة المخاطرة، والجدة، وانعدام النوار، بل نصيرة التعقل، والمحافظة، والركود. وإيديولوجيا القصة البوليسية الاقتصادية تقوم برمتها على الفكرة التي مفادها أن العرض والطلب ينزعان بصورة طبيعية تماماً باتجاه التوازن التام. والتشويق غالباً ما ينشأ من انتهاك قانون التبادل بين قيم متكافئة: كل من يبيع أغلى من سعر السوق أو يقبل معاشاً أقل لا يمكن إلا أن يكون مدفوعاً بدوافع إجرامية⁽²⁾. فمثل هذه الإنفاقات «الباهظة» التي تذكر على نحو مميز باستثمارات

(1) ملكس فيبر، دراسات نقدية في منطق العلوم الثقافية، الجزء 1: «الإمكانية الموضوعية والعلة الكافية في التصور التربوي»، في منهجية العلوم الاجتماعية، نيويورك 1949، ص 169.

(2) ويتفق، بالمثل، أن كل شيء رائد أو غير ضروري - حبل جرس الحرية، كميقة بلا رصيد - هو أداة للموت. ولهذا السبب فإنه ما من مجال للمحب في القصة البوليسية. فالحب - أو الرفع من مرتبة الموضوع («هي/هو» ليسا مثل الآخرين) ورفض استبداله («هو/هي» أو لا أحد) - يمكن بالفعل أن يكون عرصاً لآلئاهما

محفوظة بالمخاطر - تزرع الاضطراب والتفوض في عالم يحافظ على أن يكون توزيع الدخل قد حدث مرة وإلى الأبد، وعلى أن تكون فرص التسلق الاجتماعي قد تلاشت (إنجلترا عند نهاية القرن التاسع عشر، مع بدء تدور حصصها الإمبراطورية وزيادة تطفها على هذه الحصص). وما السرقة، حقاً، إن لم تكن إعادة توزيع عنيقة للثروة الاجتماعية؟ وهل هي مصادفة حقاً أن تغلو السرقة رمزاً ثقافياً عظيماً في أول بلد يشهد حركة نقابية قوية؟ غير أن السرقة حاسمة لسبب آخر أيضاً. فالمال هو الدافع الدائم وراء الجريمة في القصة البوليسية، لكن هذا الجنس الأدبي صامت تماماً بشأن الإنتاج: ذلك التبادل غير المتكافئ بين قوة العمل والأجور والذي هو المصدر الحقيقي للثروة الاجتماعية. فالقصة البوليسية، مثل الاقتصاديات الشعبية، يحث البشر على التماس سرّ الربح في ميدان التوزيع، حيث لا يمكن إيجاده، بل يجد المرء عوضاً عنه ضروب السرقة، والاحتياز، والحداع، والمزاعم الزائفة، وما شابه. ذلك أن النعمة على ما هو فاسد ولا أخلاقي في الاقتصاد ينبغي أن تتركز على هذه الفواهر. أما المصنع فريء، وحر، إذ، في أن يواصل سيره ونشاطه.

دعونا نعد إلى المحرم الذي ينمي عموماً إلى واحد من نمطين سوسولوجيين كبيرين: التبيل ومحدث النعمة. حيث يمثل الإحرام، في الحالة الأولى، ردة فعل على تناقص الثروة، ومعاكسة لمجرى التاريخ الطبيعي. وما يستهدفه تدخل المحقق في هذه الحالة هو التأكيد الواضح على أن الاقتصاد سوف يتبع منطق الخصاص، ولن ينتهك بما يبدو كأنه اتبعات إرادة اعتبارية إقطاعية. أما في الحالة الثانية، حالة محدث النعمة، فنجد أن هذا الأخير يطمح إلى قفزة اجتماعية مفاجئة. وأن طيف التراكم البدني يتجسد فيه: رأس المال بوصفه سرقة، بل بوصفه جريمة قتل. وإذا يمسك المحقق بهذا المجرم، فإنه يعمل على تبديد ذكريات تثير ألم جمهوره الكاره للثقافة: ذكريات الحظيئة الأصلية في «شرعية» القرن التاسع عشر. وكما أنه لن يكون لهذا العالم مستقبل، كذلك فإن جذوره المصابة في الماضي ينبغي اجتثاثها.

= ينتهك مبدأ التسوي أو التكافؤ ذلك الانتهاك الفادح. ولا عجب أن القهر الحقيقي ينتهي على السدوم إلى العمل على نحو يعود على المجرم بالفائدة.

ثمة أيضاً مجرمٌ ثالثٌ دائم الحضور: هو زوج الأم، أو الأب بالتبني الذي يتدخل لكي يستولي على الإرث. ولعلّ هاجس هذا الأمر الأخير أن يكون أعظم هواجس القصر البوليسي، كما تتوقع في خيال اقتصادي لا يهتم سوى تعزيز النظام القائم، الذي يمثل أيضاً ضرباً من الوضع الشرعي، يقوم على سلطة الأب الفعلي ويكرسه الرابط العائلي، الذي يدفع النزعة الأنانية الفردية إلى الاعتدال ويضفي عليها نوعاً من الطابع الروحاني. غير أنّ زوج الأم يقتحم هذه الأنشودة الرعوية الفيكتورية، لكي يحطم جميع الروابط ويسفّرها بغية تحقيق مكاسبه الخاصة والحصريّة. وبذلك تكون الغاية من حضور زوج الأم في القصر البوليسي إيضاح الفارق بين «أب» (يحتم تحقيق وفاء أبنائه) ومواطن عاديّ (يريد أن ينههم). فما إن يلاحظ المرء شرّ هذا الأخير حتى يساق إلى القول: «إنّ أباً ما كان ليفعل ذلك قطّة». بيد أنّ هذا الرجل البائس لا يفعل في حقيقة الأمر سوى ما فعله الأب العملي بأشكال اللطف. فهو يريد أن يحدّ من أولئك الأبناء - بعددهم الكبير - على نحو لا يخلّف في حوهره عن محاولة الآباء الفعليين من الرجوعية المتوسطة الإنجليز في ذلك الحين ألاّ يأتون بهم إلى الدنيا مهما كلف الأمر (كما تشير الدراسات السكانية). وكان اصغر قد اعتقد لهذا النوع من الاقتصاد عمر الإمساك عن الجنس وعبر الجماع المنشور، وذلك مقابل إحباط إيروسي عميق وتوترات انفعالية جارحة، ثم إسقاطها أسنك على العلاقات مع الأبناء، خاصة البنات. وما يعمد إليه أزواج الأمهات عند آرثر كونان دويل هو إخفاء بنات زوجاتهم عن أعين العالم، أو حبسهنّ، بل وإغرائهنّ بمزاعم زائفة: مظاهر الغيرة الجنسية الشفافة جميعها. وما يعنيه هذا هو أنّ زوج الأم البائس يشبه بعض الشيء ذلك «العم» الشهير الذي سبق للتحليل النفسي الباكر أن أشار أمره واعتبره بمثابة قناع للأب. ولا حاجة للقول إنّ آرثر كونان دويل، بخلاف فرويد، لم يكن يحاول أن يجعل من موضوع سميح وبغيض ذلك الموضوع «المقبول»: فلو اشتبه بأنّه يفعل ذلك، لكان قلعه قد تجمّد في يده. فالإيديولوجيا - الوعي الزائف - ليست ضرباً من الكذب، على ذلك النحو الذي يفترض أنّ الكاذب يعرف الحقيقة. والأحرى أنّ الإيديولوجيا ليست كذباً على الصعيد الذاتي (*a parte subjecti*)، حتى لو كانت كذلك في الحقيقة. وسوف أعود إلى هذه النقطة.

وثمة مشكلة جديدة تطرحها الاعتبارات السابقة. فحقيقة استهلاك أو استبعاد المجرم، في قصص كونان دويل، خصائص ثقافية معينة تعني أنه ليس مجرد «حامل» للوظيفة السردية التي تؤديها الجريمة، فهو لا يتحدد بموقعه التركيبي وحسب بل هو مرتبط أيضاً بسمات تبديلية عديدة. وبذلك يبدو هجوم ليفي شتراوس على بروب هجوماً موعاً تماماً: «لما يسجل لروب اكتشافه أن محتوي الحكايات قابل للتبديل. لكنه غالباً ما ينتهي إلى أن ذلك هو أمر اعتباطي، وهذا هو السبب في المضاعف التي واجهها، ذلك أن التباديل ذاتها تخضع لقواعد»⁽¹⁾. غير أن الحال بعكس ذلك عند أغاتا كريستي. فكتبها التي تريد على المنة تنطوي على رسالة واحدة وحيدة: يمكن للمجرم أن يكون أي أحد: السارد، «المحقق»، جماعة المشبوهين بأكملها، الأشد شبهة، الأقل شبهة، أشد العشاق شغفاً، أسوأ الأوغاد سمعة. وذلك يعني أن أغاتا كريستي تريل جميع العبود التبديلية. وبهذا يغدو المضمون غير ذي صلة أو أهمية: ولا يبقى سوى الوظيفة كما حددتها آلية التركيب الشكلية. ليفي شتراوس على خطأ، بروب على صواب أو إن مورفولوجيا بروب توفر مقاربة للسرد المتسلسل الحديث الذي يردهر على الممارنة أو التناقض، هي المقاربة الأفضل. وتكمن المقاربة هي أن على هذا السرد أن يحكي قصصاً جديدة أبداً لأنه يتحرك ضمن ثقافة الرواية، التي لا تمتك تطلب بمضمون جديد⁽²⁾؛ وعليه في الوقت ذاته أن يعيد إنتاج ترسيمة هي ذاتها على الدوام، ليس بسبب الحاجات «الإنتاجية» (إنتاج الأعمال المتسلسل) وحسب بل لسبب أعمق، يتمثل في أن هذا السرد هو تجسيد لصرب من الشلل والتكوص يعترى نموذج الرواية الثقافي. وهذا هو السب وراء ما نجده في القص البوليسي من ربط بين جدية متواصلة في المضمون وثبات دائم في التركيب. غير أن ذلك يأخذنا أبعد من بروب بكثير. فانعدام أهمية المضمون ليس مجرد «أدعاء» أو «تظاهر» بل معطى إشكالي، وواقعة تستدعي

(1) كلود ليفي شتراوس، «تأملات في عمل فلدنيمير بروب»، في «الأثروبولوجيا البنيوية 2، هارمونندورث 1978، ص 135.

(2) انظر حول هذا الأمر: أمبرتو إيكو، «Il mito di Superman»، في «Apocalittici e integrati» (1955)، ميلانو 1974، ص 232 وفي مواضع أخرى.

التفسير. وهو واقعة ثقافية - وليست تركيبية - تغلب بالطموح إلى إنسانية شكلية تماماً ومتعاوضة تالياً أو قابلة للتبديل فيما بينها: حيث لا أهمية مطلقاً لما «يكون عليه» المرء، لأن الشيء الوحيد المهم هو ما يجبر التركيب الاجتماعي المرء أن يفعله⁽¹⁾.

المحقق

يقول هولمز: «إن كنت أدعي لفني عدالة كاملة، فذلك لأنه ليس شيئاً شخصياً، بل شيء يتخطاني» (مغامرة أشجار الزان). وهولمز يعيش لخدم هذا الشيء غير الشخصي: التحقيق. فهو لا يستخذه من أجل كسب شخصي: «بالنسبة للمكافأة، مهنتي هي مكافأة ذاتها» (مغامرة العصابة الرقطاء). وهو يضحي بفرديته من أجل عمله: سلسلة التي لا تنتهي من ضروب التنكر، وليالي السهاد، وعدم القدرة على الأكل أثناء التحريات كلها استمارات لذلك وعلى هذا النحو، فإن هولمز يقدم صورة مسبقة لتضحيات الفردية الأخرى - فردية المحرم - ويشرعها. والمحقق يتخلى طواعية عن الأخلاق الفردانية، لكنه يظل محتفظاً بذكرهما وهذا ما يمكنه من أن «يفهم» المجرم (ومن القسم بأفعال إجرامية حين يكون ذلك ضرورياً) فهو أيضاً مجرم، بالقوة وعلى مستوى الإمكان وفي صورتي المحقق والمجرم ثمة تكرار واحد للذات، ثمة تصحية وحيدة، تؤدّي بطريقتين مختلفتين وهذا ما نراه في

(1) انظر المشار إليه هنا بين الجديد والثابت الذي لا يتغير كل قد رسمه بنيلسون في كتاباته عن بولدر واعتبره مشابهاً لبيئة السلع، حيث يكون المصنوع الحديد أبداً (أي القيمة الاستعمالية) مجرد دعامة ثابتة وتوجد شكل السلع، أي قيمتها التبادلية. (حول هذا الأمر وصلته بطريقة بنيلسون في الألوغور، انظر مقدمة *colibano 2. Il nuovo e il sempreuguale* روما 1978). غير أن العمل الذي يقدمه بنيلسون يبدو لي غير واضح، مع أنه يفتقر دون شك واحداً من أوجه المشكلة والحقيقة، أن صيغة «الثابت الذي لا يتغير»، بخلاف القيمة التبادلية، ليست ذلك الكيان المجرد حقاً، أي المعتذر إلى أي تحديد؛ وعلى العكس من ذلك، هي نوع من التركيب المهيمن بمعنى، بل بمعنى نوعي، يختلف تبعاً لطبيعة المرء بالقصص البوليسي أو بقصص الخيال العلمي أو الشعر الأليغوري الحديث، يخبرنا بنيلسون، هي حقيقة الأمر، عما يربط السلطة بعنصر ما، لكنه لا يحبرنا عما يشرق بينهما.

«المشكلة الأخيرة» حين يفتس هولمز ومورياتي في شلالات ريشباخ، وكل منهما حبيس ذراعي الآخر».

ويتوافق هذا الكبح الطوعي للذات مع هواية هولمز لفسه (شأن كل محقق كلاسيكي آخر). وهذه الهواية ليست بالأمر السطحي، بل عمل يُنجَز من أجل لذّة العمل: «بالنسبة للإنسان الذي يحب الفنّ للفنّ.. غالباً ما تُستمدّ اللذّة الأروع من تظاهراته الأقل أهمية والأدنى مرتبة» (مغامرة أشجار الزان). هكذا يتبيّن أن هولمز ليس شرطياً، بل مثقف انحطاطي (كما هو واضح على نحو صارخ من حالات هروبه إلى الموسيقى والكوكابين). إنّه المثقف الذي كفّ عن كونه شخصاً وبات نتاجاً: «[هذه القضية] حمتني من الملل.. الرجل لا شيء، أما العمل فكل شيء»^(٩) كما كتب فلوير إلى جورج صائد «عصابة الرؤوس الحمراء». إنّه المثقف الذي يناقشه ماكس فيبر وب. س. إلوت يقول صرّاً: «في حقل العلم، وحده الذي يكرّس نفسه تماماً للعمل الذي يسديه تكون له «شخصية» وهذا ما يصحّ في حقول أخرى غير حقل العلم؛ فما من فنّ عظيم إلا وكوّر كلاً ما يقوم به لخدمة عمله وعمله وحده»^(١٠). ويقول إلوت «التفدّم الذي يحرّزه الفنون هو تضحية متواصلة بالنفس، انطفاء متواصل للشخصية كلما زاد كمال الفنان، زاد اكتمال الاتصال لديه بين الإنسان الذي يعاني والعقل الذي يخلق... ليس الشعر إلهافاً للانفعال، بل فرار من الانفعال؛ ليس تعبيراً عن الشخصية بل فرار من الشخصية... أفعال الفنّ بعيد عمّا هو شخصي. ولا يستطيع الشاعر أن يلعب هذا الابتعاد عمّا هو شخصي دون أن يُسلم نفسه كلياً للعمل الذي يعمله»^(١١) تدعو هذه الكلمات إلى إعادة تعريف مفهوم الانحطاطية، لكي نفسله عن فكرة «الانحطاط» المبهمة ونربطه بمفهوم «التطور الرأسمالي». فالثقافة الانحطاطية تصف ذاتها بأنها سيرة عمل مغترب (إلوت): «يُسلم نفسه كلياً للعمل الذي يعمله». والفنّ للفنّ له جذوره في الإنتاج.

(٩) بالفرنسية في الأصل: «Oeuvre c'est tout — l'homme c'est rien».

(١٠) ماكس فيبر، «العلم كصناعة»، في مختارات من ماكس فيبر: مقالات في علم الاجتماع، تحرير د. د.

غيروث وسي. رابيت ميلر، لندن 1970، ص 137.

(١١) ت. س. إلوت، «الثقافة والموهبة الفردية»، في العادة المضمّنة، لندن 1966، ص 56 — 54، 58.

ولكني نعود إلى هولمز فإنه ليس شرطياً بل محقق خاص: يتفصل التحقيق لديه عن أغراض القانون. فتحقيقه هو هدف ثقافي محض. وفرار المجرم كيما يكتمل التحقيق (كما يحدث، في الحقيقة) هو أفضل من أن يلقى عليه القبض وتجهض إعادة البناء المنطقية. غير أن النتيجة المنطقية التي تترتب على هذا هي أن العالم الثقافي أنجع وسيلة لضبط الأمن والمحافظة على النظام. والقصّ البوليسي هو تسييحٌ بحمد ما تمتلكه الثقافة من مقدرة على القسر: تلك المقدرة التي تثبت أنها أكثر نجاعة من القمع المؤسساتي الصرف والبسيط. وثقافة هولمز - مثل الثقافة الجماهيرية، التي ساعد القصّ البوليسي في إيجادها - سوف تطاولك حيثما كنت. فهي تعرف كل معطيات الوجود الفردي الهامة وتنظمها، وتحلدها كجزء من الوجود الاجتماعي. وكل قصة بوليسية إنما تعيد الإفصاح عن مثل بتنام الأعلى، البانوبتيكون: ذلك السجن المودجي الذي يشير إلى تحول الليبرالية إلى حالة شاملة من قابلية التفحص⁽¹⁾. وعلاوة على ذلك، فإن ثقافة هولمز تسد القلق العميق لدى مجتمع يتوسّع: خوفه من إمكانية أن يؤدي التطور إلى إطلاق طاقات مائلة مما يجعل الضبط الاجتماعي الناجع مستحيلاً وهذه مشكلة نرر واضحة في المتروبول، الذي سرعان ما يغدو مكاناً للأخياء مريباً ولا سبل إليه وحسب يمكن أن تسود الغفلية التي توفر الحصانة والإفلات من العقاب. ولعد رأينا إجابة القصّ البوليسي عن المشكلة الأولى: لا يمكن للطرف المذنب قطعاً أن يختفي بين الحشود، فسيُله تغدر به ككائن فردي، وهشّ إذاً. لكن القصّ البوليسي يقدم أيضاً طمأننة بشأن النقطة الثانية. فجميع تحريات هولمز تصاحبها وتدعمها آليات نقل واتصال جديدة وكاملة. والمركبات، والقطارات، والرسائل، والبرقيات، في عالم آرثر كونان دويل، هي حاسمة جميعاً وترتقي طامعاً إلى مستوى التوقعات. حيث توفر لعملية الاعتقال ذلك الدعم الضمني الذي لا يمكن الاستغناء عنه. صحيح أن المجتمع يتوسّع ويغدو أكثر تعقيداً، غير أنه يخلق أيضاً إطاراً للضبط والسيطرة وشبكة من العلاقات تشده معاً بذلك الإحكام الذي لا سابق له.

(1) حول هذا الأمر، انظر كتاب كلارك يولاني لصول عصرنا: التحول العظيم (1944)، لندن 1945، وكتاب ميشيل فوكو المراقبة والمعاينة: ولادة السجن (1975)، لندن 1977.

ولكن دعونا ننظر بمزيد من الإمعان في صورة الثقافة التي يبتها القص البوليسي. فقد جسد المحقق، منذ إدغار آلان بو، نوعاً من المثل الأعلى العلمي: فهو يكشف الصلات السببية بين الحوادث؛ وقصّ اللغز يعني أن تردّ هذه الحوادث إلى قانون. بيد أنّ الثقافة البرحوازية الرفيعة - عند منقلب القرن - كانت تتردد في قناعتها أنّ من الممكن أن تضع اشتغال المجتمع في إطار قوانين علمية، أو موضوعية. يقول ماكس فيبر: «ونتساءل... كيف يمكن لنتيجة ملموسة إلى سبب «فردية» أن تكون ممكنة وقابلة للتحقيق من حيث المبدأ وبوجه عام ما دام عدد العوامل المسببة التي اشترطت وقوع «الحدث» الفرديّ هو عدد لا متناهٍ وما دامت تلك الأسباب الفردية جميعاً وبالمطلق قد كانت لازمة حقاً لوقوع النتيجة في شكلها الملموس. إنّ إمكانية الانتقاء من بين عدد لا متناهٍ من المحدّدات هي أمر مشروط، أولاً بالصيغة التي تتخلعها مصلحتنا التاريخية⁽¹⁾. ما يراه فيبر، إذًا، هو أنّ العلم الاجتماعي لم يمدّ قادراً على إنتاج اتفاق عام. فكما أنّ الحياة الاقتصادية والسياسية لا تطوي على «مصلحة» عامة، كذلك لا يمكن أن توجد في هذه الحياة مطلوبة قيم مشتركة. وليس ثمة سوى قيم بالجمع، كل واحدة منها في صراع دائم مع مثل القيم الأخرى التي هي مقدّسة لدى الآخرين بقدر قيمها المقدّسة لديهم⁽²⁾. وهذه الصورة ليست مفنعة تماماً: ثمة علاقة معقدة ومدعشة بين التحير المتصارع الذي يسمّ منظومة القيم الحديثة وبين قدرتها على فرض المساواة والتكامل. غير أنّه ينبغي أن نعود إلى القصّ البوليسي، الذي يهدف إلى إبقاء العلاقة بين العلم والمجتمع تلك العلاقة غير الإشكالية. فما الذي يفعله القصّ البوليسي، حقيقة؟ إنّه يخلق مشكلة، نتيجة ملموسة - هي الجريمة - ويعلن لها سبباً واحداً: هو المجرم. وبذلك فإنّه يهمل أسباباً أخرى (ما الذي يجعل المجرم مجرماً؟) ويبدّد الشكّ في أنّ كلّ انتقاء متحيّز وذاتي. ومن ثمّ، فإنّ اكتشاف ذلك السبب الفريد يعني، أيضاً، إعادة توحيد السببية والموضوعية وإعادة ترسيخ الفكرة التي مفادها وجود مصلحة عامة في المجتمع،

(1) ماكس فيبر، «الإمكانية الموضوعية...»، ص 169.

(2) ماكس فيبر، «الموضوعية» في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية، في منهجية العلوم الاجتماعية،

تكمّن في حلّ ذلك اللغز واعتقال ذلك الفرد عينه، وليس أيّ أحد آخر. وبإيجاد حلّ واحد يصحّ عند الجميع - حيث لا يتيح القصّ البوليسي وجود قراءات بديلة - فإنّ المجتمع يثبت وحدته، ويعلن، مرّة أخرى أنّه بريء. وإذا ما كان القصّ البوليسي ينبع، حقيقةً، من لغز، فذلك ناجم عن غياب الحكاية، الحدث القائل، الذي أمكن لشخصيتين وحسب أن تؤسّسا: المجرم والضحية. أمّا أولئك الذين لا يدركون الحكاية - أي جميع الشخصيات الأخرى في القصة البوليسية، وكذلك القارئ - فلا يمكن، إذًا، أن يكونوا مسؤولين عن الجريمة سواء بصورة فاعلة أم منفعة. ولأنّ الجريمة تقدّم في شكل لغز، فإنّ المجتمع يكون في حلّ منها منذ البداية: وحلّ اللغز يثبت براءته.

وكما رأينا في حالة الصور المظلمة، فإنّ الرأية، في عالم القصّ البوليسي، هي الافتقار إلى التجربة: الركود بل إنّ «علم» هولمز راكد أيضاً وسعائه الأشدّ بروزاً ولفتاً للانتباه - «مفاجأته» السخية التي يفاجئ بها الراسخ والأصدقاء (مثل كلماته الأولى لواطس البانس، في «دراسة بالقرمري» «أتصوّر، أنك كنت في أفغانستان») - تدّين بوجودها إلى واقعة أنّ هولمز يعلم جميع الأسباب الممكنة لكلّ حدث مفرد. ولذلك تكون الأسباب ذات الصلة مجموعة متناهية على الدوام. بل وثابتة أيضاً: تحدّث النتيجة ذاتها في كلّ مرّة⁽¹⁾. وهولمز لا يمكنه أن يخطئ، لأنّه يمتلك الشفرة الثابتة، الموجودة في قرارة كلّ رسالة غامضة. والغموض هنا هو غموض بالنسبة للقارئ، الذي يظنّ جاهلاً بتلك الشيفرة، أمّا هولمز فيكشف بطرفة عين ذلك المعنى الوحيد الممكن الذي تنطوي عليه الأدلة المتعددة. ولعلّ كلمة «الأعراض» أن تكون أفضل من كلمة «الأدلة»، لأنّها نتائج مرتبطة على نحو منهجيّ ومطلق بأسباب أحادية المعنى وثابتة، أمّا إيكو فيقول: «سأدرأ ما تكون الأدلة مشفرة في واقع الأمر،

(1) يمكن للمشكلة الواحدة أن تتكوّن من تراكم غير محدد لحدث من المشكلات، الأمر الذي رأى إدغار آلان بو باكراً جداً أنّه الشكل الوحيد الممكن للجدّة. وسوف تبرز هذه الفكرة ذقها على نحو مفاجئ في عدد كبير من كتّابات القرن العشرين الموجهة إلى كتاب الأكتاف المحتملين، حيث تعكّب مقاربة القصّ البوليسي بالسطرغ الذي يتيح عدداً لا متناهياً من الأوصاف بمجموعة متناهية من القواعد والقطع.

وتفسيرها غالباً ما يكون مسألة استدلال معقد وليس مسألة معرفة بالعلامة - الوظيفة، الأمر الذي يجعل روايات الجريمة أشد إمتاعاً من تشخيص ذات الرثة⁽¹⁾. وهذا لا يصح على المحقق من النمط القديم. غير أنه لا يقلل قط من فنتته فتشخيص الطبيب يكون مثيراً على الدوام بالنسبة لمن يشعر بالمرض، خاصة إذا ما كان مُطْمَئِناً. وهولمز هو ذلك الطبيب على وجه الدقة: طبيب الفيكسوريين المتأخرين العظيم الذي يقنعهم بأن المجتمع لا يزال كياناً عضوياً عظيماً: جسداً موحداً وقابلاً للمعرفة. أما «علمه» فليس سوى إيدبولوحيا هذا الكيان العضوي: التي تحتفي بانتصاره من خلال الربط المباشر بين العمل والمظاهر الخارجية (الجسد، اللباس): معيدة ترسيخ فكرة مجتمع المنزل الذي يتميز بمظاهره الخارجية، وتقليديته، وسهولة ضبطه. والحقيقة، أن هولمز يجسد العلم بوصفه حساً عاماً إيدبولوجياً، أو «حساً عاماً منظماً». فهو يحطّ من شأن العلم شأنه في ذلك شأن كل من البنية الإنتاجية ومنظومة التعليم الإلحزيتين السين أدلنا هذا العلم عد منقلب القرن. غير أنه يمجّده ويرفع من شأنه في الوقت ذاته. فالحاجة إلى أسطورة العلم كانت ماسة على وجه التحديد لدى ذلك العالم الذي لم ينبج منه سوى القليل. ذلك أن إنجلترا لم تلتحق بالثورة الصناعية الثالثة. لكنها انتدعت قصص الحبان العلمي.

وسواء حُدّت الأدلة كأدلة أو كـ «أعراض» أو «إثارة»، فإنها ليست حقائق، بل إجراءات كلامية، أو أشكال بلاغية إذا أردنا الدقة. هكذا نجد أن «العصبة» الشهيرة في قصة هولمز «مغامرة العصبة الرقطاء»، وهي استعارة ممتازة، تتكشف تدريجياً بوصفها «عصبة»، «وشاحاً»، وأخيراً «أفعى». وكما ينبغي أن نتوقع، فإن الأدلة غالباً ما تكون كنايةات: ضرورياً من الاقتران بالتجاور (مرتبطة بالماضي)، على المحقق أن يمدّها بالطرف المفقود. ولذلك فإن الدليل هو ذلك العنصر المحدّد من عناصر القصة الذي تتدكّ فيه الصلة بين الدالّ والمدلول. فهو دالّ له مدلولات متعددة على الدوام وبذلك ينتج اشتباهاً كثيرة فالحملة التي يواصل بوارو ترادها دون كلل هي «إن هذا له دلالة» وهو يعني بذلك أنه يجد نفسه أمام شيء يتعالى على المعنى

(1) ليكو، نظرية، ص 224. ولكي نشير إلى موازنة رائعة هذه الألبان: فإن المحقق الحقيقي، الذي كل عليه أن يمي شيفرة لتفسير الألة لم تكن موجودة في السابق، ليس هولمز بل هرويد.

العادي، الحُرْفِيّ. وهذا أيضاً جزء من إثم المجرم: الذي يخلق حالة من الالتباس الدلالي تضع تحت طائلة الشك تلك الأشكال المعتادة من التواصل والتفاعل الإنسانيين، ويؤلف بهذه الطريقة، عملاً شعرياً جريئاً. أما المحقق، من جهة أخرى، فعليه أن يبذل الإثروبيا، تلك الحالة الثقافية من تكافؤ الاحتمالات الذي تنتجه الجريمة ويشكل وجهاً هاماً من أوجهها: أي أن عليه أن يعيد ترسيخ الصلات أحادية المعنى بين الدوال والمدلولات. وعليه، بهذه الطريقة، أن يجري عملية علمية. وبلغة الشكلايين الروس، فإن المجرم ينتج الحبكة، أما التحري فينتج الحكاية. ومرة أخرى، فإن الأول يجسد القطب الأدبي، أما الآخر فيجسد القطب العلمي. **القصر البوليسي** هو أدبٌ يرغب في التخلص من الأدب، وسوف أحاول أن أفسر أسباب ذلك في الخاتمة.

واطسن

واطسن، الغبي البانس. ففي مظلومة **القصر البوليسي** المتضادة ليس لواطسن دور مُحَقِّق. فهو ليس واحداً من **الأبرياء** لكي يُنْزَأَ وحين يقف في صف هولمز، فإن هذا الأخير يحوله إلى الموبة. وحين يعمد - سادراً - إلى القيام بشيء ما من عنده (كما في مغامرة الدزاج المفردة)، ينتهي إلى التصرف بطريقة تعود بالفائدة على المجرم. غير أن واطسن يبقى أساسياً (وكذلك جميع تقمصاته: أصدقاء المحققين المختلفين ومساعدوهم): بوصفه وظيفة أدبية قبل كل شيء. فالمجرم يفتح الفعل والمحقق يغلغه، أما واطسن فيمطّه ويطله. وهذا يعني أن وظيفته النوعية هي وظيفة كمية صرف. ويمكن أن تزيد قصة بوليسية عشر صفحات أو متي صفحة دون أن يتغير شيء: فبنية **القصر البوليسي** هي على الدوام بنية القصة القصيرة (بحسب تعريف الشكلايين الروس، الذي يبدو أقرب التعريفات إلى الصواب). وحين يتخذ أبعاد رواية واسمها، فإنه لا يكون رواية إلا بعدد الصفحات التي يستغرقها، أي مادياً، وليس بنوياً. غير أن وظيفة واطسن هي وظيفة كمية على نحو أعمق من ذلك: حيث يراكم تفاصيل لا نفع فيها. ونجد في توصيفاته كل شيء، ما عدا الأمر الأساسي. فهو يدخل غرفة (في مغامرة العصابة الرقطاء). ويأخذ بوصف أساسها على مدى صفحتين: لكنه لا يشير ولو إشارة إلى حبل الجرس الزائف الذي هو الدليل الوحيد.

هكذا يهاجم القصص البوليسية المذهب الطبيعي عبر شخصية واطسن. وهولمز لا ينفك يكرر: «أنت ترى، لكنك لا تلاحظ» (فضيحة في بوهيميا). فواقع الجريمة لم يعد له معنى واحد وشفاف. ومع تبدل صلة الدلائل/المدلول، والسطح/العمق، فإن شعيرة تقوم على الصورة المرآتية لن تكون كافية قطعاً ولن يكتشف واطسن ولو مجرماً واحداً. وأخيراً، فإن القصص البوليسية، بنقده الضمني للمذهب الطبيعي، يعيد التأكيد على صورة المجرم التي يحاول أن ينشرها: صورة الذات التي تختار بحرية وعن وعي، بدلاً من صورة الضحية، ضحية تلك «البيئة الاجتماعية» الطبيعية التي يمكن أن تفسر ما يرتكبه المجرم من جرائم بل وأن تبرره أيضاً.

واطسن، هذا أنا: ذلك ما يمكن أن يقوله كل من يقرأ القصص البوليسية. فواطسن هو المشاهد الذي يتفرّج على مغامرات هولمز، علاوة على كونه السارد. بل إن هولمز نفسه هو الذي خصّه بهذا الدور: «ما هو (الربون) قادم. اجلس على ذلك الكرسي، دكتور، وأعطنا أقصى ما لديك من انتباه» (فضيحة في بوهيميا). والقصص البوليسية عليه أن يخلق قارئه ولكي يعمل ذلك عليه أن ينتزع من «عالم الشؤون العامة» ويحبسه في حبسته، كما يقول إدغار آلان بو. وهذا هو حال هولمز مع واطسن: فهو يسحب من فراشه، ويبعده عن زوجته، وعن عمله، «كنت منشغلاً في ذلك الوقت بحالة مرضية بالغة الخطورة، وقصيت اليوم التالي بطوله قرب فراش المريض. ولم أجد نفسي حراً إلا نحو الساعة السادسة، فكان بمقدوري أن أقفز إلى حربة قادتني إلى شارع بيكر، والخوف يساورني من أن أكون قد تأخرت على المساعدة في حل عقدة ذلك اللغز البسيط». (قضية هوية). هذه الجملة تعلن عن ذلك الخط من قيمة العمل الذي سييسم الأخلاق البرجوازية الجديدة، وتزدهر عليه الثقافة الجماهيرية، سواء في محتواها أم في تسويق ذاتها.

وكما يذّكر الوصف الطبيعي، على المستوى الأسلوبي، بوصفه التفسير الخاطئ، كذلك يكون واطسن، في منظومة الشخصيات، تلك الشخصية التي تقدّم الحلّ الخاطئ. وهو في هذه مرة أخرى، صورة القارئ الذي يكتفي بمنافسته، فمع أننا لن نكون قطّ بمثل ذكاء المحقق، إلا أنه لا يمكننا أن نكون قطّ بمثل غباء واطسن. هكذا يخصّ القصص البوليسية القارئ بدور متوسط بين طرفين، هما القراءة السلبية (حيث

يسجل واطسن بصورة الية تلك الأحداث التي لا يفهمها)، والكتابة (حيث يبرز هولمز، الذي يسرد الحكاية، على أنه المؤلف الحقيقي للعمل: ولقد أكد إدغار آلان بو أن على المرء حين يكتب قصصاً قصيرة، أن يبدأ دوماً من الحل). وهذا التحول الممكن من قارئ إلى مؤلف مشارك هو «التحدي» الذي يتباهى به القاص البوليسي، على أساس الصيغة الشهيرة: «المؤلف بالسبة إلى القارئ كالمجرم بالنسبة إلى المحقق». فكما أن المحقق «يعيد كتابة» القصة التي أنتجها المجرم، كذلك القارئ، وقد زود بكل الأدلة الضرورية، يمكنه أن يحل اللغز وبذلك «يكتب» هو نفسه القصة التي يقرؤها. غير أن ذلك لا يشكل تحدياً لذكاء القارئ في حقيقة الأمر فليس مسموحاً للمرء بوصفه قارئاً أن يكتشف أكثر مما سبق له أن اكتشفه، ومحاولته «التخمين» لا تعني سوى أن يحجب عن نفسه حقيقة أن القواعد قد وصّغت، وأن يقبل وضعاً قد يتعطل فيه دماغ المرء أيضاً عند خلق القاص البوليسي قارئه.

3. خاتمة

ينجذب الثقل في القاص البوليسي، كما في القصة القصيرة، نحو القفلة. وقفلة القاص البوليسي هي بهائته بأشغل حله بمعنى التحققي للكلمة. والحكاية التي يسردها المحقق في إعادة بناءه الوقائع تميدنا إلى البداية، أي أنها تلغي السرد. وبين بداية السرد ونهايته - بين غياب الحكاية وحضورها - ليس ثمة «رحلة»، بل انتظار طويل وحسب. وبهذا المعنى، فإن القاص البوليسي هو ضدّ الأدب. فهو يعلن أن السرد مجرد انحراف، أو إلقاء قناع على ذلك المعنى الأحادي الذي هو مسوغ وجوده. غير أن العلو العلمي الذي يتسم به القاص البوليسي يحتاج «لأنحراف» الأدبي، ولو لكي ينقره وحسب: ذلك أن حلاً بغير لغز، وحكاية من دون حبكة، لن ينطويا على أي متعة⁽¹⁾، ولذلك فإن القاص البوليسي ليس ضدّ الأدب وحسبه بل

(1) عادة ما يوجه هولمز إلى واطسن تهمة أنه «أبهي» كثيراً في قصصه: «الجريمة شائعة. والمنطق نادر. عليك، إذاً، أن تمنع النظر في المنطق وليس في الجريمة. لقد قلت من شأن ما كنت ينبغي أن يكون مسافراً من المحاصرات وحوالته إلى سلسلة من الحكايات» (صغافرة أشجار الراس)، ولكن عندما يحاول هولمز أن يحكي القصة بنفسه (صغافرة للجندي الشاب)، لا يستطيع سوى أن يعيد

يعبر عن رغبة متجاذبة حيال الأدب: حيث يبقى الأدب مرغوباً فيه، ولكن لكي يهزأ به وينزّل إلى رتبة الذكريات التي لا نفع فيها ليس غير⁽¹⁾. أو الأحرى أنه يبقى مرغوباً فيه، ولكن شرط أن يكون النصّ مشتملاً على آلية صريحة في إضفاء الالتباس على المعنى. ويؤدي «الحل» في القصّ البوليسي وظيفة تشبه الوظيفة التي تؤديها «المعبرة» في الحكاية. فهو يلغي ذلك «التناهي بلا هدف» الذي أشار إليه كائط، ويقدم ممراً إجبارياً تمرّ به قراءتنا للعمل. كما تندمج أيضاً وظيفة «الفن المستقل» الأصلية: التعلّم الذاتي، أو التكوين الذي هو ثمرته المقترضة. ففي القصّ البوليسي، تكفّ القراءة عن كونها استثماراً، وخياراً، وتجربةً وجهداً فكرياً. إنها تبديد، وغلط، و«استسلام للمظاهر»؛ إنها مجرد بُعد وتأخير لـ «الحلّ المكتشف». غير أنّه ينبغي أن نضيف شيئاً آخر. فقد عرّفت القصّ البوليسي بأنّه «علمي»، وهو بلا شك يحاكي أحادية المعنى التي تتسم بها اللغة العلمية غير أنّ حلول القصّ البوليسي هي أدبية، ولا مرجع لها تالياً، بخلاف تأكدات العلوم الأمبريقية. ولذلك، فإنّ القصّ البوليسي لا يوفر من المعرفة العلمية سوى الإحساس بها. وهو لا يشبع تماماً ذلك الطموح إلى اليقين؛ إلّا لأنّه ينحاشي اختبار الواقع الخارجي ذلك التجاشي الصارم. إنّه علم يغدو أسطورة؛ ويغدو مكتعباً بذاته إذا والقصّ البوليسي يفرغ ما للثقافة التجريبية من مثل أعلى برجوازي أصلي عبر إحصاءه لبسبة أدبية يمكن أن تكون أي شيء ما عدا كونها تجريبية. فالنموذج الثقافي الذي ينشره لا ينبغي أن يكون متسقاً مع الواقع الخارجي، بل مع ذاته وحسب. وهذه المرجعية الذاتية الكاملة تحدّد في النهاية القصّ

إنتاج تلك التقنيات التي استحدثها ولطمن داتها: بتقد اصطورت أن اعترف، ما كنت كد استشتقت قلمي، بلقي رحت أدرك أن الأمر ينبغي أن يتقد بتلك الطريقة التي يمكن أن تمتع القارئ».

- (1) من هنا تلك الإمكانيات المطبوعة التي يقدمها القصّ البوليسي إلى أدب سقط السماع (Kitsch)، أي إلى ذلك الاستخدام المتفاهر الذي يجري على «أثر أدبية» مفبركة مبيحاً ورائدة، والذي كان ريموند تشاندلر معلماً فيه. فمارلو لدى تشاندلر لا يتكلم يورد، ضمن عملية التحقيق، استمرادات لا علاقة لها بهذه العملية (كالتفكير حول مصير الضعفاء هي وداعاً يا فانتني) وهو لا يقوّد قطّ فرصة استعارية مبهرجة (أراح يتطلع حوله بعير هدى مثل عكبوت كبير على قطعة طعام مقتنصة...). فما ليس له أي قيمة في القصّ البوليسي يتقد على أنه قيمة جمالية شيء بوسلامي تعمل ضرورات العمل وسوقية القراء (الحياة) على إبعاده إلى عالم الفسوان.

البولييسي كظاهرة مفردة الأدبية. وهي تنبج للمرء أن يكشف العلاقة الحقيقية بين الاتصال الأدبي والإيديولوجيا.

تقوم هذه الدراسة برمتها على فرضية مفادها أن هنالك منظومتين للمعنى في القصّ البوليسي. الأولى واضحة وحرفية. يحاول الدكتور رولو قتل ابن أخيه بجعله أفعى تنزلق نازلة على حبل جرس زائف... أما الثانية فقد حاولت أن أعيد بناءها: المعنى الأب البديل والتبيل الساقط، ينتهك أوامر القري من أجل المال تاركاً أدلة يفك المحقق مغاليقها... وبالطبع، فإن كل نص أدبي مبني على مستويات للمعنى متعددة، ومهمة النقد الأولى تتمثل دوماً في إقامة المنظومة الأساسية والأشدّ تجريداً التي تعمل عبر سلسلة من التحولات - التي تظلّ إجراءاتها أبعد ما تكون عن الوضوح، بالمناسبة - على توليد النصّ على النحو الذي يقدّم به ذاته. والسمة المميزة للقصّ البوليسي هي البعد بين المعنى العميق والمعنى السطحي. فمن الصعب أن نقرأ هاملت أو ينفيني **أونيفين دون** أن نتصور وجود حشد من المعاني التي تتضخّ في كل قراءة، غير أنه من الممكن (ومن الشائع) أن نقرأ أجاتا كريستي ونحن على يقين أن اسم القاتل وحده هو المهمّ (ومن الذي يبعد) قطّ قراءة القصة البوليسية؟). فلدى قراءة القصص البوليسية، لا يفكر المرء قطّ بالمعاني التي عيّنا بها في هذه الدراسة. غير أنها موجودة بالفعل، إلى حدّ أنها تحفز جميع القوانين التي تحكم اشتغال البنية السطحية - الطرف الواحد الملتبّ الأثار، الصراع بين المحقّق والشرطة، «المساعدة»، الاستدلالات العلمية والموضوعية، وما إلى ذلك - تلك القواعد التي لطالما أدركها كتاب الألفاز أنفسهم (بل وشفروها)، إنما من دون أن يفهموا «ضرورتها». و بعبارة أخرى: إن البناء السطحي للقصّ البوليسي يعتمد على القواعد الثقافية التي تشكّل بيئته العميقة. فعبر هذه القواعد الثقافية وحسب يكتسب القصّ البوليسي معنى ويثير اهتماماً. بيد أن هذا الاعتماد هو اعتماد مُقنّع. بل إن صقل التقنية السطحية يمضي يدأ بيد مع صقل إخفائه: الأمر الذي نجده أكثر اكتمالاً لدى أجاتا كريستي أو فان دين أو كوين منه لدى إدغار آلان بو أو آرثر كونان دويل (الذي يعنو عمله للتحليل أكثر من سواه). والنجاح الجماهيري لا ينفصل عن صقل الإخفاء لأنه يجعل المعنى الثقافي العميق ذلك المعنى الذي لا يسبّر غوره. ومع أن

هذا المعنى يواصل وجوده وفعله، إلاّ أنّه يغدو الآن أبعد ما يكون عن إدراك الكتّاب والقراء. والثقافة الجماهيرية هي ثقافة عدم الإدراك. وهي تتركز إلى منطلقات مكيّنة لا تتخذ شكلاً إلاّ عبر عوايقها وأثارها، أمّا المنطلقات ذاتها فلا تظهر قطّ في الصورة أو تغدو موضوع نقاش. هكذا، تتحاشى الثقافة الجماهيرية ذلك الشكل الأشدّ شيوعاً من أشكال التعبير الإيديولوجي - «الحكم على العالم»، مهما تكن طبيعته - لكي تنشر شكلاً أشدّ فعالية: بناء عالم. وهذا العالم الأخير لا يعود يظهر على أنّه «حقيقي» على خلفية العالم الخارجي أو بالمقارنة معه، بل على أساس أساقفه مع قوانينه الداخلية الخاصة.

وهنا يعيدنا إلى حجاج الفقرة السابقة وإلى الصلة بين الأدب «بوصفه أدباً» والثقافة الجماهيرية. فعالم الثقافة الجماهيرية الذي لا مرجع له ليس أكثر من امتداد للكون الأدبي. ولذلك، فإنّ الأدب هو الشكل الأكمل للاتصال الإيديولوجي. وإذا ما كانت الإيديولوجيا موضوعاً تلك المعرفة الزائفة التي تُدرك ذاتياً على أنّها صحيحة⁽¹⁾، فإنّ الأدب، بالتعريف، يحقق كلا الشرطين: ذلك أنّه يخلو من الإثباتات الخارجية جميعها وفي الوقت نفسه يقدّم ذاته للمئات بكلّ السمات التي لتجربة واقعية⁽²⁾.

وعملية إخفاء المعنى العميق في القصّ البوليسي هي أيضاً عملية إظهار معناه السطحي. وهذه العملية ثنائية الجانب الواقعة في شراك بنية القصّ البوليسي الأدبية

(1) يبدو [إدراك الإنسان لوجوده]، من جهة أولى، على أنّه شيء متّزّر ذاتياً في الوضوح الاجتماعي والتاريخي، وعلى أنّه شيء يمكن وينبغي أن يُفهم، أي أنّه يبدو بوصفه «وعياً صحيحاً». لئلا موضوعاً، ومن جهة ثانية، فإنّه يعوّث جوهر تطور المجتمع، ويخفق في تحديده والتعبير عنه بصورة واضحة. وهذا يعني، موضوعاً، أنّه يبدو بوصفه «وعياً زائفاً». (جورج لوكان، «التاريخ والوعي الطبقي»، لندن، 1971، ص 50).

(2) «لو نظرنا إلى العلاقة بين النصّ والقارئ على أنّها نوع من المنظومة ذاتية التنظيم... [نجد أنّ] ثمة «تخذية راجعة» متوافقة من «المعطيات» المتلقاة، بحيث يكون علّماً أنّها هي نفسها بل يقدم أفكاره في عملية الاتصال... التفاعل الدينامي بين النصّ والقارئ له طابع الحدث، الذي يساعد في خلق انطباع مفاده أنّنا «مترطون في شيء واقعي...» (أيزر، «واقع التخييل: مقارنة وظيفية للكتب»، في New Literary History، VII، 1، خريف 1975، ص 19 - 20).

التوعية، تبدي تشابهاً استثنائياً مع آلية الإنتاج الرأسمالي كما يصممها ماركس، في واحد من توصيفاته الكثيرة للإيديولوجيا: «هذا الشكلي من الفائدة - الرأسمال هو على وجه الدقة الشكل الذي يختفي فيه أيّ توسط، ويختزل رأس المال إلى صيفته الأعمى، غير أنه لهذا السبب أيضاً شكّل مناف للعلل ومتعلّل تفسيره بحد ذاته... إذا ما كان الرأسمال قد ظهر في الأصل على سطح التداول على أنه الصنم الرأسمالي، والقيمة خالقة القيمة، فإنه يقدم نفسه الآن مرة أخرى في هيئة رأسمال حامل للفائدة باعتبارها شكله المحدّد والأشدّ عرابية. لأنّ الربح لا يزال يحتفظ بذكرى أصله الذي لا تكفي الفائدة بطمه وحسب بل تعدّى ذلك إلى وضعه عملياً في شكل مناقض تماماً لهذا الأصل»⁽¹⁾. ولقد لاحظ نيكولاس روز، في تعليقه على هذا المقطع وسواء من المقاطع المشابهة، كيف يناقش ماركس واقعين اثنين والمسافة التي تباعد بينهما. ذلك أنّ الأشكال الظاهرية ليست مظاهر وهمية، بل صروب من الواقع. إنها شكل الواقع الذي تنتجه علاقات الإنتاج الرأسمالية، واقع هو في الوقت ذاته شكل تجلي هذه العلاقات وشكل احتجابها»⁽²⁾. ولقد سبق للوشو كولتي أيضاً أن طرح هذا المفهوم عن مستويين لدوافع مستوى سطحي وواضح، ومستوى عميق وخفي؛ مستوى هو النتيجة، ومستوى هو السبب. «نمّة وإقمار اثنان في الرأسمالية: الواقع الذي عبّر عنه ماركس، والواقع الذي عبّر عنه الكفاف الدين ينتقلهم... عين الرأسمالي، التي اعتادت التولف والنظرة الشاملة، لا تنازل لكي تميّز بين الأشياء المختلفة التي اشتراها. ومن وجهة نظره، فإنّ العمل المأجور هو جزء من الرأسمال... لكن الشيء المهمّ الذي ينبغي أن نفهمه هو أنّ هذا الأمر يشتمل على وجهة نظر تعددي وجهة النظر الذاتية. وجهة نظر تتوافق بمعنى ما مع المسارات الفعلية التي تتخذها الأشياء... الرأسمال نتيجة العمل: العمل هو السبب والرأسمال هو النتيجة؛ الأول هو الأصل، والآخر هو الفرع. غير أنّ الطبقة العاملة لا تظهر إلّا على أنّها «رأسمال متغيّر» وصنلوق الأجور، سواء لدى إجراء حسابات المشروع أم في الآلية الواقعية ذاتها، وبذلك يغدو «الكل» حرّاً، والجزء «كلاً»⁽³⁾. وما يكشفه هذا النقاش هو أنّ سمة الإيديولوجيا الأُمّيز ووظيفتها الأساسية تكمن في معوّ السيرورة

(1) كارل ماركس، رأس المال، المجلد 3، هارموندرورث 1981، ص، 956، 968 (التشديد لي).

(2) نيكولاس روز، «الصنمية والإيديولوجيا. مراجعة مشكلات نظرية»، في الإيديولوجيا والسوعي، الطغدة، خريف 1977، ص 37.

(3) لوشيو كوليتي، من روسو إلى ليفي، لندن 1972، ص 234 - 235.

الاجتماعية التي تُنتج تلك المفاهيم أو الآثار - ذلك الواقع السطحي - التي تضعها الإيديولوجيا في مركز العالم: أي أنها تكسر في تحويل ظاهرة معينة إلى مطلق والحال، أن جميع الرموز والإجراءات الشكلية الكبرى في الثقافة الجماهيرية تبرز بالطريقة ذاتها على وجه الدقة، فتمتد سرورة ثقافية تولد - عبر باها العميقة - قوانين ورموزاً سطحية تعمل بصورة مستقلة على مقض صلتها بجنورها أما الأثر العميق والمشوش الذي تثيره على نحو شامل - مصاصة الدماء بوصفها مغوية الرجال، التشويق بوصفه المطاردة - فيتوقف بدقة على حقيقة أن تلك القيم الثقافية الأساسية تكون حاضرة ومفتقدة، فاعلة وغير معروفة على حد سواء، في هذه الرموز والقوانين السطحية. والثقافة الجماهيرية هي، على هذا النحو، مثال ساطع على الصنمية الثقافية. وهذا ما يهبها القدرة على أداء وظيفتها ومضاعفة عدم الإدراك لدى المنتجين والمستهلكين. والصنمية هي تحويل قدرة إنسانية إلى خصيصة تمتاز بها «الأشياء»: قوانين التأليف، والإجراءات السلاعية التي تظهر الآن إجبارية، طبيعية، وملزمة. ولا يعود من الممكن أن يفهم معنى هذه الأشياء، وذلك على وجه الدقة لأنه لم يعد من الممكن السيطرة عليها.

وإضافة طابع الاستغلال على الثقافة، أو تحويلها إلى شكل موضوعي، قادر على إنتاج معانٍ مستقلة أساساً عن وعي المنتجين وإدراكهم، هو لبّ الإيديولوجيا الحقيقي: وإذا ما كان من الممكن لمخوفاً أن يتغير مع الوقت، إلا أن طبيعتها الشكلية تبقى وتلدوم وعلاوة على هذا، فإن هذا هو السبب في أن الإيديولوجيا، بمعناها الدقيق، لا توجد إلا في الرأسمالية: فهي وحسب تكون الصلة بين البشر - العلاقات الاجتماعية - بعيدة حقاً عما هو شخصي، ومجردة، وشكلية. هكذا تعود إلى صورة العمل الفكري التي رسم خطوطها العامة ماكس فيبر وت. س. إليوت، بل وحورج زيمل، قبلهما وبصورة أشد صرامة مما نحدد لديهما. ففي مقالة تعود إلى العام 1911 - «حول مفهوم الثقافة ومأساتها»⁽¹⁾ - كتب زيمل عن «التفاني المحموم في سبيل القضية وما يرتبط بها من قوانين محايدة تطالب بالكمال، بحيث أن الفرد المبدع يغفل لا مبالياً تجاه نفسه وينطق: - تكريس الذات لمهمة موضوعية على نحو ينفي الذات تماماً». هكذا تكون العلاقة بين الذات والموضوع مقبولة في إنتاج العمل الثقافي، كما في استهلاكه: «كل هذه السلاسل [من المنتجات الثقافية] تعمل

(1) جورج زيمل، «حول مفهوم الثقافة ومأساتها»، في المصراع في الثقافة الحديثة ومعالجات أخرى،

نيويورك 1968، ص 35 - 36، 41 - 42.

ضمن القيود التي تفرضها قوانين داخلية صرف. ولا يكون لقدرتها على المساهمة في تطوير الأنفس الذاتية ومدى هذه القدرة أيّ علاقة بأهميتها... وما يثبت ميل الثقافة نحو الاستقلال ذلك الإنبات الجذريّ هو تقسيم العمل الفكري: «عبر الجهد التعاوني لأشخاص مختلفين، إنّه غالباً ما يبرز إلى الوجود شيء ثقافي هو، كوحدة كلية، من غير مُنتج، ذلك أنّه لم يحجم عن الذات الكلية لأيّ فرد... وإذا ما تفتّحناه عن كُتبه فإنّه يظهر على أنّه حالة جلدية متطرفة من قدر إنسانيّ - روحيّ عام. فمعظم منتجات إبداعنا الفكري تشتمل على حصّة معينة لم تنتجها بأنفسنا... والجهد الأخير يشتمل على توكيدات، وعلامات، وقيم لم يقصدها العامل». وأخيراً: «لا تمثّل «الصنمية» التي نسبها ماركس إلى السلع الاقتصادية سوى حالة خاصة من قدر محتويات الثقافة العام هذا. وسوف أضع جانباً ما يمكن أن تشيره مثل هذه المقاطع من إيهامات واعتراضات وأركز على النقطة الأساسية فيها. يبدو أن هذه الأشياء جميعاً تحصل معاً: صنمية السلع تنضاعف في صنمية الثقافة. وسيرورة الاعتبار تحكم الإطار الاجتماعي برمته. وإفلال الذات والموصوع يحدّد حتى الإلهام الشعري. يبدو أن هذه الأشياء جميعاً تتطابق، لكن المشكلة تنشأ عند هذا الحدّ على وجه التحديد. فإحراز الأشكال ثقافية الأسفلان يفضي - إذا ما كان لهذا الكلام من معنى - بأن تتطور تبعاً لمطلقها الخاص، فلا يعود من الممكن التنبؤ بها أو استنتاجها من تحليل المجالات الاجتماعية الأخرى. فبما كانت مستقلة حقاً لا يعود من الممكن ردها إلى علاقة أساسية وفريدة من علاقات «السبب - النتيجة» هي عند ماركس سيرورة التراكم الرأسمالي التي قامت على تجريد العمل. أي أنّه لا يعود من الممكن استنتاجها من هذه السيرورة، ولا هي تعيد إنتاج هذه السيرورة. فهي ليست مبنية على مبدأ التماثل أو التشاكل، ولا يمكن تفسيرها من خلال هذا المبدأ. لكن هذا لا يعني بالضرورة أنّ الأشكال الثقافية تتطور ككوكبة من «الخطابات» المستقلة تماماً والمتصارعة، أو كتراتب «قوى» مزعزع على الدوام ولا يمكن التنبؤ به ومجرد تماماً من أيّ مركز أو هدف. فعلى الرغم من أنّ المركز - سيرورة التراكم - لم يعد يستفد الإنتاج الثقافي والاجتماعي برمته، بمعنى أنّه لم يعد يستوعبه إلا أنّ بمقدوره على الدوام أن يضبطه على أساس مبدأ الوظيفية الذي لا علاقة له بمبدأ التشاكل. فالوظيفية تفسح المجال أمام تخصيص النشاطات الاجتماعية المختلفة، وتشكل مؤشراً رفيعاً يدلّ على مدى استقلالها. غير أنّ هذه مجرد فرضية إلى الآن: لأنّ وجود مبدأ الوظيفية وطريقة عمله لا يزالان بحاجة إلى مزيد من الإيضاح، ولأنّه لا يمكن تصوّره كشيء مبرمج، بل كنتيجة موضوعية

وحسب لسيرورة تعديل وتكامل بين بنى متميزة. بيد أنه من الواضح أن الحجاج الافتتاحي في هذه الدراسة ليس مجرد حجاج منهجي: فالتعاليق النظرية الإشكالي بين مناهج متميزة يعكس تعالقاً بين بنى متنوعة هو تعالق بات إشكالياً في الواقع.

يمضي بنا هذا الخط من التفكير أبعد من الإطار الماركسي الكلاسيكي حيث يقع التشديد دوماً على ضَرْبٍ جذري من إزالة الفروق (*reductio ad unum*) قائم ضمناً ليس في «البنى الاقتصادية» بحد ذاتها، بل في أشكال التراكم الرأسمالي النوعية. وهذا يطرح أسئلة صعبة: ما مدى تلاؤم هذا الإطار الوظيفي مع التطور الرأسمالي الذي يسفر عنه حوالي نهاية القرن التاسع عشر؟ هل يمكن أن تتصور نظرياً سيرورة تراكم وإزالة للفروق تتعايش مع، بل تخلق وتعزز، ميادين تقاوم «حركتها المتوالية» وتهزمها؟ ما الوزن الرمزي الحالي الذي يتسم به التراكم الرأسمالي في تلك المجتمعات التي لا نزال ندعوها «مجتمعات رأسمالية»؟ هل تتصور هذا التراكم على أنه وسيلة السحتم إلى الوجود، وليس على أنه هدفه؟ ومن ثم كيف ينبغي أن نعيد تعريف منظومة القيم في هذا المجتمع، ونعيد النظر في علاقتها بالمجال الاقتصادي؟

هذه المشكلات تتعدى موضوعنا الحالي، ولم تجد نَحْدُ تفسيرها الوافي. وإلى أن يأتي ذلك الوقت، فإن أي تأمل في الثقافة الجماهيرية - التي هي جزء مكوّن في هذه السيرورة المتناقضة - سوف يبنى على الرماد وحالة القص البوليسي لا تساعد كثيراً على هذا الصعيد، نظراً للدور المتجاذب الذي لعبه هذا القص في تشكيل عالمتنا الجديد الشجاع. فهو من جهة أولى، مثال متطرف من أمثلة الإيديولوجيا البرجوازية الليبرالية التي ينبغي على المجتمع، وفقاً لها، أن «ينظم ذاته» على أساس آليات اقتصاد السوق الآلية والمتجردة عما هو شخصي. ومن يريد أن يخضع هذه الآليات لإرادته الاعتبارية إنما يرتكب إثماً يتمثل في أنه يريد للمجتمع المدني أن ينكص إلى الدولة الطبيعية. والمحقق هو شخصية الدولة في إهاب «حارس ليلى»، يقصر نفسه على التأكيد على احترام القوانين، خاصة الاقتصادية منها. وهذا ما ينعكس في صورة للثقافة («المنظومة العلمية» لدى المحقق) بوصفها *extrema ratio* تراكم معطيات لا تستخدَم إلا في حالة الطوارئ، كوسيلة دفاعية لا كوسيلة من وسائل التطور الاجتماعي. وفي هذا الضوء، فإن القص البوليسي هو أغنية البجمة التي تغنيها مثل مانشستر العليا. غير أن هذا القص البوليسي، من جهة ثانية، هو جلاّد الليبرالية، في كل معانيه الأساسية، خاصة لأنه يشر ثقافة هي منظومة مغلفة وذاتية

المرجعية أصلاً وبهذا المعنى - مع أنَّ الفكرة قد تبدو لبعضهم جانحة - فإنَّ القصَّ البوليسي هو تأكيد جذري على استقلال الثقافة. ومع الاستقلال يأتي انقشاع السحر والأوهام. فحين تقرأ قصة بوليسية، أنت تقرأ قصة بوليسية. فهي لا تساعدك في الحياة؛ وليس فيها ثمة تكوين. لكن الحياة الآن تتمثل أيضاً بقراءة القصَّ البوليسي. فكلما قلت «المساعدة» التي يمكن للشكل الثقافي أن يقدمها - أي كلما قلت إمكانية ترجمته، وتحويله، والانتفاع به - نجد أنه يفرض ذاته بمزيد من القوة. ومع أنَّ القصَّ البوليسي «لا نفع فيه»، كما رأينا، إلا أنه ينطوي على معنى. لكن هذا المعنى خفي؛ يعمل من وراء ظهر القارئ؛ ويغدو غير قابل لضبطه أو السيطرة عليه. والقصَّ البوليسي يحتفي، عبر المحقق، بالإنسان الذي يضيف معنى على العالم. إلا أنه، بنوعه، يجسّد المبدأ المعاكس، الذي يتكشف كاملاً في الثقافة الجماهيرية: تلك السيرة التي تشكّل معنى - أو ثقافة - تستخفّ بقبول أفرادها الماعل والواعي. إنها توتاليتارية الرأسمالية المعاصرة *sui generis*. وإن كانت تقي، في القصَّ البوليسي، وعداً، إذا جاز القول، أكثر منها واقعاً. والتوزيع موحى على هذا الصعيد: فقد بلغ القصَّ البوليسي الكلاسيكي ذروته بين 1890 و1935 وفي ثلاثينات القرن العشرين، حين أقلعت الرأسمالية الكبزية وفرضت الثقافة الجماهيرية الحديثة ذاتها، غدا القصَّ البوليسي أكاديمياً ومكلفاً فمعناه العميق استمد وظيفته التاريخية، التي هي وظيفة هدّامة على نحو بارز. مثلما أنَّ التعلم الذي ينطوي عليه هو تعليم سلبي على وجه الحصر: البراءة بوصفها انعداماً للتجربة، القصة المثلى بوصفها غياب القصة، التوازن الاقتصادي بوصفه تخلياً عن التطور، الأمان المردي بوصفه نزاعاً للتفرد. والقصَّ البوليسي لا يجد ثقافة جماهيرية. إنه يهيئها، بإزمته الثقافة المهيمنة السابقة. وهنا، وليس في الثقافة الجماهيرية، يحقق «ديالكتيك التسوير» ذاته في إطاحته بالحساسية الروائية، وفي خفضه قيمة الحضارة الأوروبية التي تفسح مجالاً لطريقة الحياة الأميركية ومن المؤكد أنَّ الثقافة الجماهيرية ما كانت لتبرز إلى الوجود من دون هذه الذبيحة، غير أنها لا تقتصر في قيامها - كما يبدو أنَّ هوركهايمر وأدورنو يعتقدان - على الأداء المتكرر والمتواصل لهذه «التضحية». والأخرى، أنَّ أساسها الحقيقي ينبغي أن يلتصق في إعادة التقويم وإعادة الصياغة الحديثتين اللتين جرتا على آلية «الفكر الأسطوري». ■

مدرسة المترجمين التحريريين والشفاهيين ، بيروت

هنري عويس

ت. د. محمد أحمد طنجو

«أتكلم على الترجمة من دون أن أعرف شيئاً عنها» (مولير)

ثمة خيط رفيع بين بغداد، وبيروت، ومانطا، وكاسردج، واسطبول يربط بين ثلاثة أدياء⁽¹⁾. الأول من العصر العباسي (القرن التاسع للميلاد)، والآخران من عصر النهضة (القرن التاسع عشر للميلاد). لقد تكلم هؤلاء الأدياء أو الأنسيون، كل في مجاله وعلى طريقته، على العملية الترجمة.

(1) يوضح ف. غابرياني، F. Gabrieli في موسوعة الإسلام، تطور معنى كلمة الأدب:

- 1- بما هو سنة، وحانة، ومعار مطوخي متورث، وعرف.
- 2- بما هو أدب، وتقليد، ومجاعة، وإبالة حضرية.
- 3- بما هو ثقافة، تقوم على الشعر، وفي الخطابة، والتقاليد التاريخية.
- 4- بما هو أدب قديمة، ومعرفة بالأدب الهندي والفارسي والاستهلاني.
- 5- بما هو بلاغة وأدب ترغوي.
- 6- بما هو أدب، وتاريخ الأدب، وكلية الأدب.

موسوعة الإسلام، التي حررت بمساعدة المستشرقين الأساسيين برنارد لويس Bernard Lewis وشارل بيل Charles Pellat وجان شاخت J. Schacht، والتي نشرها إدوارد لمان دونزل E. Van Donzel، دار نشر ميرون نوف و لارور Maisonneuve et Larose، باريس 1993،

لقد أدركوا - نظراً لقربهم من السلطات، ومجالستهم الأمراء والوزراء، ولكونهم شهوداً على التحولات التي كانت ترسم معالمها في سماء الشرق - أهداف الترجمة، تلك السيمياء alchimie القادرة على صنع التحولات الكبيرة.

لقد أثار هؤلاء الكتاب باعتبارهم سباقين في الترجمة⁽¹⁾ العربية إشكالية ظهور المفهوم قبل المصطلح. ومع ذلك، هل يمكن أن يحمل كل تأمل في النص المترجم أو في فعل الترجمة اسم الترجمة؟ هل الترجمة هي هذا المصطلح الموحد fédérateur الذي وجدت من دونه كل الكتابات التي تعالج موضوع المترجم أو الترجمة مكانة لها؟ وعليه، أليست الترجمة مجموعة من المصطلحات الجديدة التي تشير إلى مفاهيم قديمة؟ ألا يعود الفضل إلى بريان هاريس Brian Harris وإلى كثيرين آخرين في إيجاد سمات جديدة في الممارسات القديمة وإطلاق تسميات جديدة على الممارسات القديمة؟

وأضى الجاحظ⁽²⁾ قسماً كبيراً من حياته الطويلة⁽³⁾ في بغداد في كنف كبار الخلفاء العباسيين. وكانت بغداد بالنسبة إلى الكثيرين مدينة السلام، وكانوا يعتقدون «أنك لم تر شيئاً من العالم إن لم تر بغداد»⁽⁴⁾، لأن «الكرة الأرضية ليست سوى صحراء، وأن بغداد هي المدينة»⁽⁵⁾ ووصف البغويي بغداد في عصره فقال: «يسكنها

(1) كلمة عربية تعني Traductologie، اقترحها في كتاب مصطلح الترجمة - للتكليف

adapation — Terminologie de la traduction جينا أبو فاضل، وجرجرة حراد، وإينا

صدر لمعالي، وهذري عويس، سلسلة Cibles — Source، مدرسة للترجمين للتحريرين

والشفيين، بيروت، جامعة القديس يوسف، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002، ص 56.

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بهر .

(3) ولد في البصرة عام 160 هجرية/ 776 ميلادية، وتوفي فيها سنة 255 هجرية/ 868 ميلادية.

(4) «طريح بغداد» في ابن الرومي، حقيقه وأصله، سعيد اليمصقي، منشورات الجامعة اللبنانية،

بيروت، 1967، ص 18.

(5) المصدر نفسه.

أكثر الأفراد اختلافاً... ولكل شعب من شعوب العالم حي خاص به، ومركز تجاري، ولذلك نجد فيها مجتمعاً ما لا يوجد في أي مدينة أخرى من العالم⁽¹⁾.

وكان الجاحظ كاتباً موسوعياً، ومفكراً، وملاحظاً، ومصوراً لمجتمعه فألف العديد من الكتب المتنوعة، مثل كتاب الحيوان في سبعة أجزاء، وكتاب البيان والتبيين في ثلاثة أجزاء، وكتاب البخلاء في جزء واحد.

يتضح تأمل الجاحظ في العملية الترجمة في كتاب الحيوان. وتُظهر إعادة ترتيب أفكاره خطوطه العريضة. ويحدد الجاحظ شروط المترجم الجيد فيقرر أنه ينبغي عليه معرفة المجال الذي ينقله واللغة التي ينقل إليها: فولا بد للترجمان من أن يكون بيانه في الترجمة ذاتها، في وزن علمه في المعرفة نفسها.

ويركز الجاحظ على إتقان اللغة المصدر واللغة الهدف إتقاناً تاماً، فيقول: فوينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المقولة والمقول إليها حتى يكون سواء وغاية. ثم يثير حالة الثانية اللغوية الكاملة، وكيفية إدخالها الضيق على اللغتين: فومتى وجدناه أيضاً قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيق عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها، وتعرض عليها وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعين فيه كتمكنه إذا ائرد بالواحدة، وإما له قوة واحدة. ويشك الجاحظ بوجود الثانية اللغوية، ويلفت الانتباه إلى صعوبة المجال المراد ترجمته، ويخلص إلى استحالة بلوغ المترجم مستوى العالم فيقول: «على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات، وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق، والعلماء به أقل، صعب أشد على المترجم أن يخطئ فيه، ولن تجد البتة مترجماً في واحد من هؤلاء العلماء. ألا ينبغي الكلام على تحذي الجاحظ المترجمين بدلا من الكلام على استحالة الترجمة؟ إنها دعوة للمترجمين لمعرفة مجال ترجمتهم معرفة تامة، ومساوية لمعرفة المختصين فيه ولكن السبب في تحفظ الجاحظ يعود إلى نقطة أكثر حساسية هي مجيء الترجمة عاجزة أو خائنة في هذه المجالات الدقيقة؛ فكيف يكون الأمر في مجالات أخرى مثل الدين أو اللاهوت؟

(1) المصدر نفسه، ص 17.

إن الجاحظ المفكر والمحافظ والمجدد في آن معا يخشى من إلحاق الضرر بمجاليين عزيزين عليه، وإن تساؤله يمثل تحذيراً: «هذا قولنا في كتب الهندسة، والتحجيم، والحساب، واللحون، فكيف لو كانت هذه الكتب كتب دين وأخبار عن الله؟». رد على ذلك أن الجاحظ يتوقف مطولاً عند الحصيلة المعرفية *bagage cognitif* لدى المترجم. وهي حصيلة من المفترض أن تعطي كل مجالات المعرفة، وحتى مهارة الناسخ الذي يقوم بطباعة الكتاب وتوزيعه. وهكذا يرسم الجاحظ صورة المترجم المثالي، ألا وهو الأديب - المترجم.

ومع ذلك، تبقى استحالة ترجمة الشعر النقطة الأكثر أهمية في إشكالية معروفة جيداً. حيث يلتفت الجاحظ النظر إلى ما يلي: «ثم قال بعض من ينصر الشعر ويحوله ويحتج له: إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم، على خصائص معانيه، وحقائق مذهب، ودقائق اختصاراته، وخفيات حدوده، ولا يقدر أن يوفيهما حقوقها ويؤدي الأمانة فيها ويقوم بما يلزم الوكيل». فسمح الجاحظ بطريقة غير مباشرة إلى المترجم - المؤلف الشريك، أو حتى إلى المؤلف، ويتساءل: «وكيف يقدر على أدائها وتسليم معيها، والإحياز عني على حقها وصدقها إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريح ألفاظها وتأويلات مخارجها مثل مؤلف الكتاب وواضعه؟». يرى الجاحظ أن الشعر لا يترجم على وجه الخصوص بسبب استحالة ترجمة وزنه وموسيقاه، والإعجاب الذي يثيره. فالكلام الأصل المنشور، أي الذي لم يترجم، يتفوق كثيراً على هذا الشعر الذي ترجم نشرأ، وينتج عن ذلك أن الشعر المترجم ليس شعراً ولا نشرأ⁽¹⁾. إن موقف الجاحظ هذا، المتعلق باستحالة ترجمة الشعر، يعبر عن موقف المدافع عن الشعر العربي التقليدي الذي هاجمه نقاد قساة، لاسيما الشاعر الشعبي أبو نواس الذي كان يسخر منه لدرجة جعله أضحوكة⁽²⁾.

(1) «والشعر لا يحتطأ أن يترجم، ولا يحور عليه النقل، ومتى حول قطع بظمه ووطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب، كالكلام المنشور، والكلام المنشور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنشور (الذي تحول من) موروث للشعر».

(2) الشعبية مصطلح يعني تفصيل شعب على أحر وتوقعه عليه، وفي هذه الحالة تفصيل الفرس على العرب وتوقعهم عليهم.

وهكذا، يؤكد الجاحظ بحماسة متطرفة أن نظم الشعر يقتصر على العرب، وعلى من تكلم بلسانهم⁽¹⁾.

لقد طلب من هذا الأديب العباسي، التأمل في عملية الترجمة، وتحليلها، واتخاذ مواقف منها.

ولم يمت كاتباً آخر من القرن التاسع عشر الذي تضاهي حركة الترجمة فيه حركة العصر العباسي، ويقارن غالباً بالجاحظ من حيث نشاطه اللا محدود ومعرفته العميقة باللغة العربية، التأمل في الترجمة والمصطلح.

إنه فارس الشدياق

ولد فارس الشدياق لأبوين مارونيين⁽²⁾ في عام 1801م⁽³⁾ في الحدث (Hadeth)، وهي إحدى ضواحي جنوب بيروت، في عهد الأمير بشير الكبير والبطريرك يوسف حبش، وعانى من ويلات الإقطاع وطمس السلطنة والمدنية والكنسية. واستهوت البروتستانتية المشترة حديثاً في لبنان، وكاد أن يلاقي مصير أحبه الذي سجن وعذب حتى وفاته⁽⁴⁾.

اعتنق فارس الشدياق الإسلام بعد أن صاق درعاً مسيحيته الكاثوليكية والبروتستانتية، واختار اسم أحمد مبقياً في الوقت نفسه على اسم فارس، فأصبح اسمه: أحمد فارس الشدياق. وقد أثر تحوله من كنيسة إلى أخرى وكذا من دين لآخر في نشاطاته.

(1) «فوسيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب».

(2) كنيسة كاثوليكية شرقية يرأسها بطريرك دو سلطة. قدم الموارنة من سوريا، وأسموا في لبنان، وقرصن، وفي بلدان المهجر، لاسمها الأمريكيتين.

(3) هذا التاريخ الذي يؤكد عبد الصالح في كتابه أحمد فارس الشدياق لا يتطابق مع لتواريخ التي يدكرها المنجد والعديد من الدراسات.

(4) نجح أسعد في إيصال رسالة إلى مبشر بروتستانتي يدعى إسحاق بيرد (Isak Bird) يقول فيها: «إن استطعت، أوجد لي مركباً متجهاً إلى مقلنا، من الآن إلى أربعة أو خمسة أيام، وإلا فأطلب منك الدعاء لأخيك، 4 أبريل 1826، لأسعد».

ونجح أحمد فارس الشدياق الذي اتصلت به جمعية نشر المعرفة المسيحية The Society for Promoting Knowledge (SPCK) بالحصول على تكليف بترجمة كتب صلوات، ولا سيما «كتاب الصلوات العامة وفق الكنيسة الإيرلندية مع مزامير النبي داود» رغم المكائد. أنهى الشدياق عمله في مالطا في عام 1840م. وقد استجذبت به الجمعية نفسها بعد أن اتخذت بمطران لرتجل الترجمة والمراجعة للتوراة فتوجه عندئذ إلى لندن ثم إلى كامبردج حيث أنهى بعد 20 شهراً ترجمة التوراة.

ويذكر الشدياق في سيرته الذاتية المعنونة: (الساق على الساق في ما هو الفارياق أو أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعراب)، التي صدرت باللغة العربية في باريس في عام 1855م، وكذا في كشف المخبا، وفي كتب ومقالات ودراسات مختلفة ويحدهما في قيدين: قيود المترجم

أولاً: على مستوى تطابق الكلمات والمعنى وتكافئها.⁽¹⁾

وثانياً: على مستوى الألفاظ وإعادة الصياغة.⁽²⁾

ويتكلم أيضاً على صاقلاته، وخصوماته مع الدكتور (لي Lee)، الذي كلفته جمعية نشر المعرفة المسيحية SPCK مراجعة ترجمته. وكانت مناقشاتهما تدور حول استراتيجيتين من استراتيجيات الترجمة هما: ترجمة الكلمات، والترجمة الحرفية، أو فهم المعنى، وإعادة صياغته من دون اعتبار لعدد الكلمات.

كان الدكتور لي قلق على النص المقدس يطلب ترجمة بالمحاكاة باللغوية calque، وكان على وجه الخصوص يقلق على المتلقي العربي من الخلط بين التوراة

⁽¹⁾ لدينا ألفاظاً ماله ما يناسب

وفصلاً مكان الوصل وللوصل واجب

نألوب بطلاب، لتعوي المطالب

⁽¹⁾ لرى ألف معنى ماله مجس

⁽²⁾ وألفاً من الألفاظ دون مرادف

ولسلوب يجز، إذ الحال تقتضي

والقرآن الكريم، ولا يقبل بجودة لغوية معينة كان يراها «قرآنية جداً» يستبدل بها لغة تافهة وضميفة⁽¹⁾. ونشرت ترجمة الشدياق في لندن في عام 1857م⁽²⁾.

ولكن الشدياق لم يعمل في مجال ترجمة النص المقدس فقط، إذ إن القرن التاسع عشر مدين له بترجمة الكتب المدرسية، وعلى وجه الخصوص الترجمات الشهيرة في المجالات القانونية، والإعلامية، والسياسية، حيث تكون الترجمة والمصطلحية على قدم المساواة. ويتم تنوع المجالات التي ترجم فيها الشدياق على مروته وقدرته على تحديد المستور اللغوي المطلوب في كل مجال، وكان يكفيه أن يغير قناعه ليصبح تربوياً، وقانونياً، وصحفيًا، وسياسياً.

وتعد ترجمة المجلة⁽³⁾ ثاني أهم عمل قام به الشدياق. إذ يتعلق الأمر بترجمة مجموعة من القوانين السارية في الإمبراطورية العثمانية كلفت السلطات العثمانية به، وكان الشدياق مترجماً ورئياً للتحرير في مجلة الجوائب⁽⁴⁾، فقام بترجمة نصوص القوانين وطباعتها في مطابع المجلة. لكن عمله الكبير في مجال المصطلحية يمثل خلفية آثاره كلها. فهو الذي كان يقترح ويجمع من خلال مجلته الجوائب المفاهيم الجديدة التي يلبسها مصطلحات قديمة أو مركبة⁽⁵⁾.

(1) كانت التعديلات التي يدخلها الدكتور لي غالباً تجعل النص ضيقاً وغير مفهوم:

الشدياق: ولتم على ذلك شهود

لي: وأتم شهود على هذه الأثواء (لوقا 24 — 28)

الشدياق: فقام ولقد الطفل ولمه ليلاً ولترى على مصر

لي: فقام ولحد الصبي ولمه لولاً وتصرف إلى مصر (متى 2 — 14)

(2) عداد الصلح، أحمد فارس الشدياق، آثاره وعصره، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1987.

(3) المجلة، وهي تحتوي على القوانين الشرعية والأحكام المدنية المطابقة، طبعت في مطبعة الجوائب، 1298.

(4) الجوائب، وهي المجلة التي أصدرها الشدياق.

(5) الاشتراكية، على سبيل المثال، مصطلح اقترحه الشدياق في مقابل مصطلح Socialisme، الذي ظهر لأول مرة في عدد 12 يونيو 1878م من مجلة الجوائب. وقد انطلق الشدياق في وضع المصطلح من

ووجد الشدياق في الترجمة تمريناً ملزماً يحمل على الألف، فالشدياق، مثل معظم الجنود المجهولين الذين يموتون من أجل الوطن مجهولي الهوية، ولا يظهر اسمه بصفته مترجماً حتى في صفحات مجلة الجوائب ولا تدرّس آثاره في المدارس والجامعات. وبعد الحصول على كتبه من المكتبات مستحيلاً، وتمتلك بعض المكتبات العامة نسخاً نادرة من كتبه.

ومن الجدير بالذكر أن الشدياق، وكذا سليمان البستاني كانا باعتبارهما مترجمين، قريبين من السلطة العثمانية. وكان المسؤولون يصغون إليهما، ويقعون تحت تأثيرهما إذ كان الشدياق مستشاراً تقريباً، بينما كان البستاني نائماً.

وكان البستاني - عندما قرر ترجمة إلياذة هوميروس إلى العربية - يتقن نحو عشرين لغة كتابة وتحدث ولد البستاني في بكشتر في عام 1856م، وبسرع في الدراسة، واستهوته الترجمة والساسة فكذب حياته موزعة سهماء. وقد عرف عن البستاني حبه الكبير للقراءة منذ الطفولة، فقد أعجب بالإلياذة التي انكب على ترجمتها عن لغة وسطية الفريسة. وكان حرصه على التعمق وعلى معرفة النص الأصل معرفة أفضل جعله يدرس اللغة الإغريقية وقد استطلع آراء الشعراء والكتاب قبل البدء بالترجمة، باحثاً عن التمكن من اللغة والثقافة الإغريقيتين. وأخذ أيضاً لإعداد ترجمته - يقرأ أو يعيد قراءة شعراء الجاهلية العرب. وعندما شعر أنه أعد نفسه إعداداً جيداً، بدأ ترجمته في صيف عام 1895م، وأنهاها بعد أربعة شهور. وقد صدرت الإلياذة معربة نظماً بعد ثمانية أعوام، أي في عام 1903م.

ويتأمل البستاني في مقدمته التي جاءت في 202 صفحة في ترجمته، ويوضح استراتيجياته. ويعلق استاذاً إلى نص الصفيدي الشهير⁽¹⁾، على النص، ويجد أن

المعنى العميق لهذا المفهوم. واستقر المصطلح في اللغة بعد أن نجح وتساءل الجميع، وتحلل في معاجمها.

(1) لبهاء المملعي في التشكول نقلاً عن الصلاح الصفيدي.

الاتجاه الأول الذي يترجم الكلمات قد يكون الأنسب في تعليم اللغات⁽¹⁾. وسعى إلى توازن كامل، إذ كان شعاره: عدم إضافة أو إهمال أي شيء. وجاهر فيما يتعلق بالخيار بين أهل المصدر وأهل الهدف، بأنه اختار أهل الهدف أحياناً بعين الاعتبار بنية اللغة العربية.

ويصف البستاني ردود أفعاله والحلول التي يتبناها في مواجهة كل مشكلة تطرأ في أثناء الترجمة، مثل اختيار علم العروض العربي، وقوافيه، وأكثر بحوره ملائمة، وأسماء العلم، والصفات. وقد احتار تعريب أسماء العلم فأصبح Homère هوميروس، وUlysse هليس، ولكن البستاني كان يلجأ في سبيل إنجاح هذه الحلول إلى مقارنة العرب والإغريق، ويدرس تقاليدهما، وردود أفعالهما، ومعتقداتهما...

ومع ذلك، يكمن فهم نص البستاني أحياناً في الهوامش الطويلة في أسفل الصفحات. ومهما يكن من أمره، فإنه يعمل حساً أدبياً حديداً، هو الملحمة التي كان العرب يجهلونها حتى ذلك الوقت

ألا يطرح هذا التقديم الموجز لعمل ثلاثة مترجمين فطريين إشكالية أولية المفهوم على اللفظ؟ ألا يساعد أيضاً على تسهيد مسار الترجمة التي استطاعت بعد محطاتها العديدة الوصول أخيراً إلى وجهتها؟

يبدو أن الممارسة تعوقت على الأنماط والمفاهيم والنظريات. وكان المترجمون يترجمون أولاً، ثم يصفون ما كانوا يقومون به، ويحللون مهارتهم، ويسعون إلى إيجاد الروابط بين عملهم وعمل الآخرين في المجالات أو الأساق العلمية الأخرى، ولم يكن المترجمون وحدهم الذين تكلموا على الترجمة، فهناك آخرون قالوا كلمتهم فيها، وهم الذين لم يمارسوا الترجمة أبداً.

وكان كل فريق يريد الوصول إلى تعريف ليس فقط فعل الترجمة وإنما أيضاً التأمل فيه. وظهرت وقتئذ الترجمة التي حلفت وراعها - رغم حداثة عهدا - أربعة

(1) سليمان البستاني، إيالة هوميروس محربة نظاماً طيمة جديدة، 1994، (لم تذكر دار النشر ولا مكانها). .. ولكنها مع هذا مفيدة لطالب اللغز دون المعنى ولهذا جرى عليها كتاب الإفرنج في بعض التأليف المراد بها تعليم اللغات» ص. 76.

مراحل⁽¹⁾: الترجمة المعيارية أو الإلزامية، والترجمة الوصفية، والترجمة العلمية أو الاستقرائية، والترجمة الإنتاجية. ربما يهدف جان رونييه لادميرال Ren Éadmiral Jean من خلال إشارته إلى هذه المراحل الأربع إلى تقديم الترجمة أو تعريفها بأنها حصيلة دقيقة ومتباينة مثل فعل الترجمة نفسه. وهكذا تكون الترجمة هي إمكانية معرفة الترجمة معرفة أفضل. وبهذه الصفة، لم يكن الأدباء الثلاثة مترجمين كامنين بل موجودين بالفعل وكاملين العضوية؟ ■



(1) Jean René Ladmiral, «approches en théorie de la traduction» dans : Traduction: Approches et Théories, Collections Sources - Cibles, (ETIB), distribution Librairie du Liban Publishers, Beyrouth, 1999, p. 11.

النقد الثقافي وتداخل أكتفول المعرفية الآن^(١)

لين أنغ

ت. د. عطار د حيدر

«النقد الثقافي الآن» هو اسم لمجتمع متخيل يتميز بتعددته وعالميته ولا مركزيته، ويتألف من الأكاديميين والنقاد المهتمين بالخطوط المتقاطعة للثقافة والمجتمع والسياسة. ولكن يبدو أن هناك غموضاً يتزايد باستمرار فيما يخص الجوهر الفكري المشترك للنقد الثقافي نظرياً ومباسباً، كما يطال الغموض أيضاً الحدود الفاصلة التي تميز هذا المجتمع المتخيل. أين يبدأ النقد الثقافي وأين ينتهي؟ نتيجة لهذا يقف النقد الثقافي على حافة التوسع من جهة، والانفجار الداخلي من جهة أخرى. فاما التوسع فيتجلى في أن النقد الثقافي سيضم مؤسسات أكثر حول العالم (وجود مجمع للنقد الثقافي على سبيل المثال). أما الانفجار الداخلي فسيأخذ النقد الثقافي معه شكلاً من النويان، بسبب التشتت التام في مبادئه وأهدافه.

(١) هذا هو النص الكامل للمحاضرة الرئيسية الافتتاحية لمؤتمر «النقد الثقافي الآن» العالمي. والذي عقد في لندن في صوف 2007 وهو عقد كل أربع سنوات في جامعة ما في العالم. كتبت المحاضرة ولقتها الباحثة لين أنغ. وقد أشارت الباحثة إلى أن هذا النص سيظهر مع بعض الإضافات في كتاب «دليل التحليل الثقافي»، تحرير تومي بينوت، ومستوى طبعته دار سيج في لندن (2008). كان مؤتمر 2007 أكبر مؤتمر من نوعه عقد في بريطانيا منذ سنوات. توجه المؤتمر بشكل واضح إلى حصر هذا الحقل وماضيه ومستقبله بصفته حقلاً فكرياً محدداً. ضم برنامج المؤتمر مئات الجلسات التي امتدت على مدى أيام المؤتمر، وغطت موضوعات عديدة من قبل مختصين حضروا من كل القارات. يمكن الاطلاع على برنامج المؤتمر ومحاضراته في الموقع المخصص له على الشبكة:

<http://www.uel.ac.uk/ccsr/culturalstudiesnow.htm>

من الممكن رؤية هذا الحدث المزدوج للتوسع والانفجار في الانتشار الواسع لعبارة «موقع الصراع» في معجم مفردات الخطاب النقدي المعاصر إن بحثاً سريعاً على غوغل أجريته في (5 شباط 2006) عن العارة عادت بصف طويل من مواقع الصراع الثقافية: التعليم، اللغة، الترفيه، العائلة، حقوق المواطنة، الدين، السياسة، الاستهلاك، القانون، الهيئات، الملكية الفكرية، العلاقات بين الأعراق، الأسواق، الاستهلاك، تخطيط المدن، العناية بالمسنين، الأمومة، التدخين بين النساء، منطقة الصدر عند النساء، الإتساع السينمائي، العالم الافتراضي، القبول الجامعي، مبادئ الطبقة الوسطى، مواقع الدردشة الإلكترونية، أمكنة العمل، المناطق المجاورة، المدارس، معاني الكلمات، تفسير الكتاب المقدس، الذاكرة القومية، أوروبا المسرح، الصورة البصرية، دراما الأزياء، شارع مارتن لوثر كينغ في لوس أنجلوس جوها نسربورغ، بيروت مابعد الحرب، متحف برشلونة، حبرية روبن، موسيقى مبيرا في زيمبابوي، الفساد المصرفي في موريسين، الحافلات بوصفها وسائل للنقل العام، الدعارة، حقوق المثليين في نابوان. تم تعريف الاكتاب في أحد المواقع بصفته موقعاً للصراع وليس موصفاً. وذلك لاستصاو طرق مختلفة من أجل جذب المصايين بالقلق للمشاركة احتمالية كالفوري لاستبدال أصحاب المقام الرفيع بقبعات كاويوي بيض تم تفسيرها بصفتها موقعاً للصراع على هوية المدينة الكندية. قصة حياة فتاة كردية سويدية قتلها والدعا لأنها رفضت أن تنزوح العريس الذي اختارته عائلتها، تم تقديمها بصفتها موقع صراع على العنف الأبوي وجرائم الشرف. ما يميز هذه القائمة تنوعها المذهل، ولكن كل هذه القضايا رغم طرافتها الظاهرة موضوعات مطروحة للتحليل والتدخل من قبل النقد الثقافي. ولهذا فإن ثقافة «الدراسات الثقافية» هي تشكيلة متنامية سلسة ولا تنضب، وتدل على متاهة متناثرة من التصويرات والممارسات المتنازعة التي تعم كل نواحي الحياة الاجتماعية. ولكن هذا يبدو تعريفاً شاملاً يقود إلى تناقض عصي لم يتمكن النقد الثقافي بوصفه ميداناً أو حقلاً معرفياً متميزاً من حله. وكما لاحظ سيمون ديورنغ مؤخراً فإن «التنوع الهائل للموضوعات والتواريخ التي تم إدخالها إلى هذا الحقل المعرفي عن طريق العولمة، مترافقاً مع ما نتج عن ذلك من فقدان للمرجعيات والمؤهلات، يهدد بتزيق قدرتها على جذب محترفين إلى هذا الحقل المشترك».

إن هذا يمثل في واقع الأمر مشكلة بالنسبة للنقد الثقافي، وهذا يأخذنا إلى المعجز الواضح للنقد الثقافي عن ترسيم حدوده الخارجية. ومع توسع هذا الحقل المعرفي، يبدو من المستحيل فعلياً تعريف «المشروع المشترك» الذي يمثلته النقد الثقافي بوصفه ممارسة فكرية، ومن الصعب الحفاظ على تماسكه الداخلي. ما هي إذا دلالات هذا التناقض الأساسي الواقع في قلب النقد الثقافي؟ كيف يكون بإمكاننا أن نحافظ بعض الشيء على النقد الثقافي كميكان متميز؟ وما الذي يقوله النقد الثقافي عن مكانته وكونه حقلاً معرفياً متميزاً (أو عدم كونه)؟ وما أهمية ذلك؟

إذا كان النقد الثقافي «حقلاً معرفياً»، فهو إذا حقل معرفي لا يمتلك هدفاً متميزاً. ولهذا فليس من المستغرب أن النقد الثقافي قد أصر دوماً على أنه يتداخل ويتقاطع مع حقول معرفية أخرى، وأن طبيعته ترفض أحادية الحقول المعرفية المنفصلة. ولكن علينا ألا ننسى أن كثيراً من الحقول المعرفية الأقدم قد دخلت مرحلة من الشك حول موضوعاتها التكوينية لا يمكن لعلم الاجتماع بعد الآن أن يعول على تعريف محدد لـ «المجتمع»، ويجب على علم الإنسان أن يتخلى عن فكرة الثقافات «الأخرى» المكثفة بذاتها، واستي شكلت هذا الحقل المعرفي، كما لا يمكن للدراسات الأدبية بعد الآن أن تشتمل على فكرة لـ «الأدب» متمم عليها، على الأقل بسبب تجاوزات النقد الثقافي. علاوة على ذلك، فإن هذه وغيرها من الحقول الثقافية (الجغرافيا والتاريخ وعلم النفس والاقتصاد والسياسة والقانون ووسائل الاتصالات) قد طورت الآن علاقاتها بـ «الثقافة» ومناهجها في البحث الثقافي. وكما يسأل جونسون ريتشارد: «ما الذي يمثلته النقد الثقافي اليوم إذا كانت كل الحقول، الأخرى قد تبنت طرق البحث الثقافي» (9:2004). الطريقة التي يمكن بها حل هذه المعضلة هي محاولة التمييز بين هذه الحقول، ولكن ليس فيما يتعلق بالطرق الخاصة التي يتبعونها في معالجة هذه الموضوعات، وهذا يعني أنه بما أن «الثقافة» قد تحولت إلى اهتمام واسع الانتشار، فلن يمكن بعد الآن احتكارها من قبل واحد من الحقول والميادين المعرفية بمفرده، بما فيه النقد الثقافي. ولكن إذا كانت «الثقافة» شيئاً دائم الحضور، فإن الطريقة التي يمكن بها للنقد الثقافي أن يبحث عن تميز هي الزاوية الخاصة التي يستطيع عرضها أن يحول الثقافة إلى قضية، وي طرح حولها أسئلة. هذه الزاوية وهذا المنظور هو بالضبط التركيز على الثقافة بوصفها «موقع صراع» أي «الثقافة» بوصفها «سياسة» وبوصفها إقليماً للمنازعات السياسية. ولكن هذه أيضاً مقولة شائكة عصية على التحديد. من الشائع جداً في نظري أن يجعل النقد

الثقافيون من الثقافة والسياسة طرفي معادلة. ولكن قيامهم بهذا هو بالضبط ما يعرض النقد الثقافي لمخاطرة فقدان تميزه، ولهذا فإن من المهم الاعتراف أنه رغم وجود بعد ثقافي في السياسة دوماً فإنه لا يوجد على الدوام بعد سياسي في الثقافة. تيري إيجلتون (2000) الذي وجه انتقاداً إلى النقد الثقافي متهماً إياه بالتفكير الأخرق، قدم هذا المثال الساخر: «ليس هناك أي بعد سياسي أصلي في أغنية حب من إقليم بريتانيا [في شمالي فرنسا] أو في معرض للفن الإفريقي الأمريكي. أحداث كهذه لا تتحول إلى فعل سياسي إلا في ظل ظروف سياسية خاصة، ومن النوع الكريه عادة. أحداث كهذه لا تصبح سياسية إلا عندما تقع في إطار عملية الهيمنة والمقاومة، وذلك عندما تتحول هذه القضايا التي كانت حميدة في الأصل إلى حقول صراع لسبب أو آخر» (إيجلتون 2000/123).

بكلمات أخرى، يمكن القول إن غناء أغنية حب بريطانية يمكن أن تكون جزءاً من حملة سياسية للهوية الثقافية والاستقلال في هذه الحالة يكون من المعقول أن تصبح الأغنية موضوعاً للنقد الثقافي، ولكن من الممكن أيضاً وبالقدر نفسه أن تصبح التعبير المتفق عليه للتقليد الموسيقية أو الاحتفالات الاجتماعية المحلية، (وفي هذه الحالة يقع تحليل هذا الحدث في مجال النقد الموسيقي أو الدراسات الأنثروبولوجية). وباختصار فإنه فقط عندما يتم فهم عملية أو حدث أو ممارسة ثقافية وبشكل مفيد ودي معنى على عد أنها ذات بعد سياسي - أي أنها موقع اجتماعي للصراع حول المعنى والقيمة - فإنها تصف عندئذ على أنها في مجال النقد الثقافي. في الوقت ذاته، توافق ظهور النقد الثقافي زمناً مع توسع الحقل السياسي في الديمقراطيات الليبرالية المتقدمة إلى حد أن هناك تسييساً مطروحاً يجري لكل حلقات الحياة الاجتماعية، التي تتحول إلى موضوعات لـ «السياسة الثقافية»؛ وبهذا المعنى، فإن الدافع لدراسة أغنية الحب البريطانية علمياً على أنها موقع صراع، هو بعد ذاته جزء من تاريخ فكري يتولّد مع ظهور النقد الثقافي.

وهكذا.. فإن النقد الثقافي يهتم بالأشكال العديدة لعملية تسييس الثقافة. الثقافة لم تكن دوماً سياسية من قبل، وليست سياسية في جوهرها: لكن صياغة مفاهيم «الثقافة» و«السياسة» ضمن سياقات واقعية وعلومية هي ما يمثل أمراً أساسياً بالنسبة إلى التحليل في النقد الثقافي. هذا التحديد التحليلي للمنظورات المتميزة للنقد الثقافي يجعلها أيضاً قادرين على توضيح الحدود ما بين النقد الثقافي والحقول المعرفية الموجودة، التي يمتلك كل منها زاويته الخاصة للنظر إلى «الثقافة»، ولكن لا يمكن التهرب من حقيقة أن الخطوط الحدودية غائمة. وللمعودة إلى المثال الذي تم

ذكره آنفاً فإن تحليلاً ناجحاً يتبع منهج النقد الثقافي ويتناول غناء أغنية حب بريطانية بوصفها «موقع صراع» لا بد أن يسلط الضوء بالفعل على بعدها السياسي في الحيات اليومية والظروف التاريخية للناس الذين يعيشون في بريطانيا، ولكن تحليلاً كهذا قد يشتمل في كل طرقه المحتملة على أفكار موسيقية وأنتروبولوجية، وأخرى مستمدة من تقاليد الحقول المعرفية الأخرى (مثل التاريخ الفرنسي). وبهذا المعنى فإن النقد الثقافي غير قادر على إجراء عمله التحليلي دون أن يجمع ويستخدم بشكل انتقائي المعارف المستمدة من الحقول الأخرى داخل إطاره الخاص. وبكلمات أخرى فإن النقد الثقافي يحتاج إلى هذه الحقول المعرفية الأخرى بوصفها مصادر يمكن الاستناد إليها (فيلسكي 2005).

في الآن نفسه، تبنت الحقول المعرفية الأخرى منظورات ومناهج وموضوعات مشتقة من النقد الثقافي. لقد أصبحت الماطق المشتركة بين النقد الثقافي والحقول المعرفية الأخرى موضوعاً يدور حوله الكثير من الحدالات الفكرية. على سبيل المثال، إن تحليل «الثقافات» تاريخياً بوصفها موضوعات متعمدة للدراسة، وهي عادة أنتروبولوجية صممت نمادها بما يتناسب دراسة المجتمع القبلي المعزولة، قد تراجعت بشكل ملحوظ خلال السنوات الأخيرة مما أدى إلى تداعيل المفهوم الأنثروبولوجي للثقافة مع النقد الثقافي، وعلاوة على ذلك فإن علماء الأنثروبولوجيا قد دخلوا بشكل مطرد إلى حقل دراسات الثقافات الإعلامية المعاصرة (مثال: غينسبرغ وأبو لغد ولاركين 2002)، وهو أحد الميادين الرئيسية التي تأثرت بالنقد الثقافي. وعلى نسق مختلف، دحضت ريتا فيلسكي بقوة الفكرة التي عبر عنها بعض المختصين بالأدب، والتي تدور حول «أن الأدب والثقافة قد أصبحا كياناً واحداً» (2005:38). التمييز الضروري هنا يتعلق بالمفهوم والمنهج معاً. وبينما تكمن الخبرة الرئيسية للدراسات الأدبية في الطرائق المحكمة للقراءة المتأنية للنصوص التي تم اختيارها كمنادج، فإن إحدى العقائد الرئيسية للنقد الثقافي يتركز بالضبط حول طرحه على مائدة النقاش الرأي القائل بأن من الممكن معالجة عمل بمفرده على أنه يقدم صورة رمزية للعلاقات الاجتماعية (فيلكس 2005: 39). وهكذا فبينما يمثل النص جزءاً هاماً من الأدوات المنهجية للنقد الثقافي، فإن النقد الثقافي لا يهتم بالنصوص بحد ذاتها؛ بل في المراوحة مكوكياً بين النصوص والمؤسسات، بين الجماليات والتحليل الاجتماعي، بين السيميائيات والسلطة (2005: 38). هذا يتوافق مع نقاش غريغور ماكلينيان حول «طريقة أكثر تركيبيّة وأقل عدوانية لتصوير العلاقات بين النقد الثقافي والسيوسولوجيا» (1889: 11). وحسب رأيه فإن خيالاً

أكثر ارتباطاً بعلم الاجتماع، وهو ما نفتقده في معظم الدراسات الثقافية ضروري جداً إذا ما فهمنا مقولة «الأهمية المتزايدة» (المفترضة) للأشكال الثقافية في تحديد العلاقات الاجتماعية في أواخر فترة الحداثة ومرحلة ما بعد الحداثة» (المرجع السابق: 12). باختصار، إن هذه التقاطعات المتنوعة بين النقد الثقافي والحقول المعرفية الأخرى يسلط الضوء على حقيقة أن «النقد الثقافي يشبه النقد الأدبي أو دراسات الإعلام أو التواصل أو علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو التاريخ، ويختلف عنها في الوقت نفسه». (ميلسكي 2005: 41).

إن إعطاف العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية نحو «الثقافة» قد أدى إلى تشويش حدود الحقول المعرفية التي لم تمنح بعد، كما أنها مازالت تتمتع بالحماية في سياق الحرب الدائرة بين الحلبيات الأكاديمية مازالت الحقول المعرفية وحدت بنائية جارية تمثل تقسيم العمل والخبرة داخل العالم الأكاديمي المعاصر، لكن المستوى المتبادلة متفشية. وكما يلاحظ مسب لنش «كل حصل معرفي مستقل قد تعرض للاختراق من قبل حفل أو حقول معرفية أخرى» (2003: 170). يشير لينش (2003) إلى هذا الوضع بـ «تفاعل الحقول المعرفية لما بعد الحداثة»: إن التمازج اللامستقر الجاري بين الحقول المعرفية، في الوقت الراهن، لم يؤد حتى الآن إلى نشوء تركيبة جديدة يمكن سمنها «ما بعد الحقول المعرفية» في هذه الحالة فإن النقد الثقافي لا يبدو حقلاً معرفياً مستقلاً بقدر ما يبدو حقلاً ينشأ عن تداخل الحقول الأخرى، ومن المفارقة أن هذا الحقل يمد الحقول الأخرى بنسخ الحياة. وعلى هذا، ما هو مستقبل النقد الثقافي في ظل هذا الوضع؟ وكيف يمكن لحقل متفاعل مع الحقول الأخرى أن يحافظ على فضاءه الخاص في هذه الأرض المتحركة وغير المستوية التي تتمازج فيها الحقول المعرفية؟

وبحسب ما يوضحه عدد من النظريات التي تناولت تداخل الحقول (مثل كتابات هومي بابا)، فإن احتلال الفضاء الأوسط (أو المابين) هو موقع يمزقه التصارف ويميزه الإحساس بعدم الأمان كما أن الإبداع ينبع من الإحساس الغامض بعدم الانتماء. يحتل النقد الثقافي هذا الفضاء الهجين داخل البيئة المعاصرة للعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. إن هذه المهنة الفكرية في رأيي هي بالضغط ما يتوجب على النقد الثقافي استثماره، مع أن هذا الأمر يحد ذاته يحمل تناقضه الخاص.

في نقاشه القدي، يقول ريتشارد جونسون: إنه «في هذا الوقت الذي أصبحت فيه الثقافة موقعاً للتنافس بين مطامح الحقول المعرفية وللمناوشات فيما بينها من أجل السيادة، فإن هناك دوراً يترتب على النقد الثقافي أن يلعبه، إنه تخطي التعريفات التقليدية» (23: 2004). وهو يقترح أن الدراسات الثقافية يمكن أن يكون لها شرف أن تصبح نوعاً من التخصص في علم الخصوصية، والذي يتركز اهتمامه على «تفسير العمليات الثقافية وشرحها في مجموعها، بينما تجري عبر الزمان والمكان والعلاقات الإنسانية» (267: 2004). هذا الوصف يؤكد الدور التفاعلي للنقد الثقافي، بوصفه الحقل المتداخل مع الحقول الأخرى، والذي يسد الفراغ الذي خلفته الحقول المعرفية الاختصاصية الأخرى، والذي يعوض عن التشظي المعرفي الناتج عن ذلك. الأمر الذي لم يدخل في الحسبان رغم ذلك هو التشظي الحاصل من سوع مختلف، والذي يجسده وينتجه النقد الثقافي نفسه، وذلك عبر إصراره على الخصوصية السياقية المتطرفة لتوالت «مواقع الصراع»، وفي الحقيقة، فإن الموضوعة المكانية للثقافة التي تثيرها فكرة «موقع الصراع»، تسلط الضوء على العديدة، وبالتالي على إمكانية حدوث اختراقات غير نهائية. في الموضوعات المتصلة التي يمكن دراستها عبر ميادين «الثقافة» العديدة، وعبر مواقع منشرة على مساحات شاسعة (جغرافياً واقتراضياً في الوقت نفسه) قد اشتمل بها النقد الثقافي أحد المعاني الضمنية لهذه الحركة المزوجة التي تمارس التوسع والتشتت في آن واحد - هو ميل الحقل المعرفي إلى أن يتفرع إلى حقول ثانوية أشد اختصاصاً. وهكذا يمكن وصف النقد الثقافي بأنه مبعثر على صف طويل وغير منتظم من الاختصاصات المنفصلة ولكن المتداخلة، مثل الدراسات الإعلامية، والدراسات السيميائية، والدراسات التلفزيونية، والدراسات الصحفية، ودراسات قضايا الأنوثة والذكورة، ودراسات ما بعد الاستعمار، ودراسات الشتات، ودراسات التعددية الثقافية، والدراسات العرقية والإثنية، ودراسات الإعاقة، ودراسات الثقافة البصرية، دراسات الشواف، ودراسات الصدمات، ودراسات الناكورة، ودراسات العلوم والتكنولوجيا، ودراسات الإنترنت، والدراسات العذائية، ودراسات النقاء، ودراسات السياسة الثقافية، ودراسات الموسيقى الشعبية، ودراسات الثقافة البيئية، ودراسات أخرى كثيرة وغيرها (لنش 2004).

وعلى هذا فإن أحد التناقضات الأساسية في النقد الثقافي هي أنه في ميله إلى شحذ المزيد من مواقع الصراع الأكثر تحديداً يجتنب إلى إعمال استكشاف الكيفية

التي يمكن بها لمواقع الصراع المختلفة أن تترايط رغم إقائها على الحدود وإهمال الوصول إلى فهم شامل للكيفية التي يمكن للوقائع والممارسات والعمليات الثقافية المختلفة أن تتواشج بها وتتقاطع وتتراقق. وفي الحقيقة، أنا غير متأكدة أن النقد الثقافي سيمتلك الأدوات البحثية للقيام بهذا في وجه التعقيد الهائل الذي يميز العالم المعاصر. وإذا كان ما يركز عليه النقد الثقافي فعلاً هو التسييس المتزايد للثقافة، فهل مازالت هناك فكرة شائعة عما هو «سياسي» الفكرة التي يمكن أن يشترك بها كل النقاد الثقافيين على اختلاف مشاربهم واختصاصاتهم؟ إذا كان قدر كبير من روح النقد الثقافي ومخزونه المعرفي مازال مستمداً من المفاهيم السياسية لليسار الجديد في الستينات - والتي يدفعها الحافز نحو التحرر ومواقف المقاومة والهامش الذي تم تصويره برومانسية - فكم من هذا مازال ملائماً للوضع المعقد جداً للعالم المعاصر؟ ما الذي يمكن أن يقوله النقد الثقافي مثلاً حول دلالات السياسة الثقافية للتغيرات المناخية العالمية، لصعود إرهاب الإسلام السياسي، لصعود الصين والهند - وكل تطورات القرن الحادي والعشرين العالمية، التي حلحلت التقسيمات التقليدية لليسار واليمين؟

بهذا المعنى، ربما يكون الوقت قد حان كي سداً بحين معشر النقاد الثقافيين بالتفكير بجدية أكبر بالتعاون عبر الحقول المعرفية كلها. وعلى سبيل المثال، كما تقول المنظرة السياسية (جودي دين) إن نقاشاً بين النظرية السياسية والنقد الثقافي قد يكون مفيداً بشكل خاص للتفكير في السياسة حين يبدو السياسي والثقافي مثل توأمين لا يمكن فصلهما. وهي تصرح أن هذا التبادل قد يساعد في التغلب على العلاقات المتحيزة داخل كلا الحقول: قولتعبير عن ذلك بصراحة هجة، فإن النظرية السياسية تواجه خطر المبالغة في تبسيط بياناتها عندما تعجز عن الاعتراف بتعديدية العبادين السياسية. ويواجه النقد السياسي خطر عدم التدخل بافتراض صفته السياسية مقدماً (دين 2005: 5). ألم يصبح النقد الثقافي بالفعل منظوياً على ذاته في السنوات الأخيرة وشديد الانشغال بخطابه الخاص، ولا يشارك بشكل كاف بما تقوله الحقول المعرفية والمجموعات الفكرية الأخرى؟ ومن المثير للاهتمام أن «التعقيد» قد أصبح كلمة شائعة في مجموعة من الحقول المعرفية خلال السنوات الأخيرة. هذا يعكس الشك الفكري فيما يتعلق بالنظريات والمفاهيم، واتجاهات البحث التي يجب السعي وراءها بشكل هادف، في هذا الزمن الذي يتميز باضطرابات

ثقافية وسياسية واقتصادية على المستويات العالمية والوطنية والمحلية للحياة (مثال هانز 1992/ بوري 2003/ رونزو 2003). وبكلمات أخرى فإن الاهتمام بالتعقيد هو بحد ذاته دليل على الأزمة المعرفية للحقول. وبهذا يكون النقد الثقافي قد وقع أسيراً في وسط كل هذا، لأنه كان أحد الأعراض الملازمة له والساعي الذي أوصل الرسالة.

ومن الممكن وصف الأزمة الحالية للعلوم الإنسانية بأنها تمتدّد اليقين بالنسبة لموقع المحلل الثقافي في وجه التعقيد الثقافي العالمي. فالحقول المعرفية المختلفة التي تقف في مواجهة هذا التحدي لها مواقف مختلفة. وقد قام (نستور غارسيا كاتكليني) بتحديد بعض من هذه الاختلافات على النحو التالي: «يصل عالم الأنثروبوجيا إلى المدينة على قدميه، وعالم الاجتماع بالسيارة عبر الطريق الرئيسية، وعالم الدراسات الإعلامية بالطائرة» (1995: 4).

ما أفكر فيه على أنه أسلوب تعاوني في البحث الثقافي، والذي يستطيع النقد الثقافي - بعدة حقلاً هجياً متداخلاً مع الحقول الأخرى - أن يراهن عليه، هو استخدام كل أساليب المواصلات ووسائلها - القدمان والسيارة والطائرة والوسائل الأخرى للوصول إلى هناك أيضاً، بما فيها الهاتف الجوال وأخبار التلفزيون المسائية والخرائط السياسية وأرشيفات المدينة أو النقاشات التي يمكن سماعها بالمصادفة في البار - وذلك لرسم خارطة التعقيد بطرق معقدة؛ والتواجد معاً في مكان وزمان محددين: الحالات الواقعية المتعددة التي يعيش الناس فيها، والعلاقات المتحيزة والتقاطعات بين هذه الحالات. ليس بمقدور أي باحث، كما ليس بمقدور أي حقل معرفي، أن يفعل هذا بمفرده. يجب أن يتم هذا عبر جهد تعاوني. في الوقت نفسه، فإن بمقدور الناقد الثقافي أن يميز أنه أحد سكان المدينة قبل كل شيء، وليس مجرد زائر: إن ما يحثه في سعيه إلى المعرفة هو وجوده في مكان ما وسط التعقيد الثقافي العالمي؛ حيث التفاوض على مواقع متعددة ومتصارعة فيما بينها سيكون مهمة لا نهاية لها. في ظل هذا الظرف المززعج يمكن للنقد الثقافي أن يقف أمام مستقبل لا يمكن التنبؤ به.

المراجع والمصادر

Bibliography

- Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Canclini, Nestor Garcia (1995) *Hybrid Cultures Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Translated by Christopher Chiappari and Silvia Lopez. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dean, Jodi, ed (2000) *Cultural Studies and Political Theory*. Ithaca & London. Cornell University Press.
- During, Simon (2005) *Cultural Studies A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
- Eagleton, Terry (2000) *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell
- Felski, Rita (2005) 'The Role of Aesthetics in Cultural Studies', in *The Aesthetics of Cultural Studies*, ed ted by Michael Berube. 28-43 Malden: Blackwell Publishing.
- Ginsburg, Faye D., Lila Abu-Lughod, and Brian Larkin, eds (2002) *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Hannerz, Ulf (1992) *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York. Columbia University Press.
- Johnson, Richard, Deborah Chambers, Parvati Raghuram, and Estella Tincknell (2004) *The Practice of Cultural Studies*. London: Sage.
- Leitch, Vincent B (2003) *Theory Matters*. New York: Routledge
- McLennan, Gregor (1998) 'Sociology and Cultural Studies: Rhetorics of Disciplinary Identity', *History of the Human Sciences* 11, no. 3: 1-17
- Rosenau, James (2003) *Distant Proximities Dynamics Beyond Globalization*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Urry, John (2000) *Sociology Beyond Societies Mobilities for the Twenty-First Century*. London. Sage
- (2003) *Global Complexity*. London: Sage ■

الجزء الذهبية - كرونوس

إيف آلان فافر، ماري - جوزيت بنجام - بونتام

ت: د. سامية عليوي

الجزء الذهبية

Toison d'or

يعود أصل هذه الأسطورة إلى بدايات العالم الإغريقي: ويؤكد أريستارك Aristarque أن هوميروس كان يعرف حركة المغامرين من قبل، وأقدم النصوص تبين ذلك.

هذا هو السيناريو الذي احتفظ بأهم ما فيه: رأى الملك بيليئاس Pélías - الذي تنبأ له الكاهن، بأنه سيخلع من عرشه من طرف رجل تكون إحدى قدميه حافية - جازون Jason الذي فقد أحد نعلنه بالضبط. ولكي يبعد الملك الخطر عنه، فقد أمر جازون بأن يمضي في طلب الجزء الذهبية، وهو يعلم بأن جازون قد يفقد حياته في هذه الغزوة.

مصدر الجزء الذهبية هو التيس الإلهي الذي حمل فريكسوس Phrixos - ابن ملك بيوسي Béotie - في الفضاء. لقد قدم التيس قرباناً لزوس Zeus، ومُدت جزء صوفه اللّهي على قمة شجرة، سيحرسها من الآن فصاعداً تين رهيب.

جمع جازون أفضل مقاتلي الإغريق وآيدهم بهيراكليس Heraklès وأورفيوس Orphée. لقد بنى السفينة أرغو Argo: وحرس أثلينا Athéna الأشغال، ونسجت الأشرعة، ومنحتهم شجرة بلوط من غابة دودون Dodone ليضعوها سارية. رحل المغامرون نحو الشرق؛ وخضعوا لعدة اختبارات، وواجهوا الكثير من المراقيل. لقد كان أول مرسى لهم في جزيرة ليمنوس Lemnos، التي لا يسكنها غير النساء؛ وقد مكثوا فيها مدة سنتين، ووقع جازون في حب الملكة. كان يجب عليهم في جزيرة سيزيك Cyzique - المرسى الثاني - أن يحاربوا العمالقة الذين أرادوا سلبهم سفينتهم. وعلى شاطئ تراس Thrace، حرروا الكاهن البائس فيني Phinée الذي منعتهم النساء الطائرات⁽¹⁾ من أكله. لقد أرشدتهم فيني إلى الطريق المؤدية إلى الجزة الذهبية، والوسائل التي تمكنهم من الحصول عليها. كان يجب على المغامرين أن يمرّوا عبر ناء صفة، بين حربي هائلين يضيقان لسحق السفن المغامرة. وتمكّنوا - رغم الصواعق - من اجتياز القناة والوصول إلى كولشيد. رفض الملك آيتاس Aétès - الذي يقع قصره عند منح القوقاز - أن يلبي طلبهم، وأن يسمح لهم بحمل الحرة معهم؛ غير أنه قرّر أن يخضع جازون لسلسلة من الاختبارات: وفي يوم واحد، كان عليه أن يقرر ثورين يقدفان بالهيب، وأن يحرق أربعة (Arpens)⁽²⁾ غير مزروعة، وأن يزرع أسان عملاق، وأن يقضي عليها بمجرد ولادتها. وقد نجح جازون في أداء كل هذه الأعمال، بفصل البلسم الذي منحته له ميدي Médée⁽³⁾ ابنة آيتاس Aétès؛ ثم قتل الوحش الذي يحرس الجزة، واستحوذ عليها. وقد نجا المغامرون - خلال رحلة العودة - من أذية الحوريات

(1) النساء الطائرات Les Harpies: هن وحوش مجنحة بوجه امرأة، ولجساد طيور جارحة في الميثولوجيا.

(2) Arpent: وحدة قياس قديمة للمساحة

(3) ميدي Médée: هي إحدى الساحرات في الأساطير الإغريقية، ابنة آيتاس Aétès ملك كولشيد، وحفيدة هليوس (الشمس).

الآلواتي دفعهن أورفيوس⁽¹⁾ Orphée بننائه إلى الصمت. ولما وصلوا إلى برّ الأمان، نذر جازون سفينة التي ارتفعت إلى السماء، وأصبحت كوكبة نجوم. تمتلك الأسطورة على هذا النحو، دلالة مضاعفة؛ فتمثل الجزء الذهبية في البداية ما يتعلّق بلوغه - في الواقع - على الإنسان؛ كما ترمز إلى المقدس، الفاتن، والرهيب في الوقت نفسه؛ حيث يرغب جازون في الحصول على الجزء، لكنّ خطر الموت يهدّد جراته.

وهكذا يمكننا أن نرى في الجزء الصّور الرّمزية للعظمة، وللحبّ الخالص، وللجمال الكامل، ولكلّ ما يبدو محرّماً على الإنسان طوال حياته على الأرض. ولكنّ الأسطورة تبيّن أنّ الحبّ يستطيع أن يحقق ما يبدو مستحيلاً، وينجّع الإنسان - عن طريق سلسلة من الاختارات ذات الطابع التلقيني - في أن يقتحم مجال المحرّمات.

ويورد هوميروس في «الإلياذة»، وفي «الأوديسا»، خاصّة إشارات سريعة لهذه الخرافة، ويبدو أنّه يرجع إلى قصيدة ملحمة سابقة. وكذلك الشّأن بالنسبة إلى هزيود Hésiode الذي تشهد مختلف أعماله على حضور أسطورة تشكّلت مسبقاً وتماسكت تماماً. وحصّص سدار Pindare نشيداً كاملاً (La IV ème Pythique)⁽²⁾ (462 قبل الميلاد) لمغامرة جازون في مملكة أيتاس Aétès؛ ولم يحتفظ إلاّ بالعناصر الأساسية منها: إخضاع البطل للاختبار، وإغواء ميدي، وغزو الجزء، ثمّ الرّحيل مع ميدي. لقد كثّف الأسطورة ليقدم لنا - في أبيات برّاقة - الدّرس الأساسي: انتصار الحبّ.

وألف أبولونيوس الرّوديسي Apollonios DE Rhodes (القرن الثالث قبل الميلاد) ملحمة عظيمة في أربعة أناشيد بعنوان «أناشيد المعامرات Les Argaonautiques»، وهو أوّل عمل وصلنا، يعاد فيه رسم غزوة جازون كاملة. في التّشيد الأوّل، يأمر

(1) أورفيوس Orphée - إله يوناني، اشتهر بهجود عرفه الذي كان يسحر الآلهة والأشجار والحجارة، وأنّ لقلب آلهة العالم المتطلي الملاط الذين سمحوا له بالهبوط إلى عالم الموتى واستعادة زوجته يوريونيس.

(2) Pythiques. سبة إلى مهرجان إغريقيّ كان يُقام في دلف مرة كلّ أربع سنوات تكريماً للإله أبولو

الملك ييلياس Pélias حازون بالرحيل، ثم تُبنى السفينة أرغو Argo. ويوسم في التّشيد الثاني، تعبّرات العروة التّهاينة إلى غاية وصوله إلى كولشيد. وتشكّل الاختبارات التي أحضع لها جازون مادّة التّشيد الثالث. وفي التّشيد الرابع، استحوذ جازون على الجزّة، وقام مرحلة العودة. يعرض أبولونيوس، ذوقه الحيّ لمعرفة الأساطير في لغة علميّة مهنيّة. وعلى الرّغم من طابع هذه الملحمة الدّوري، فإنّ أبولونيوس تابع جماليّة أستاذه كاليمارك Callimarque المبجلّة، إنّهُ يقرب بين أجزاء من عقريّات محتلة بمهارة، ويمزج البسيط والأصيل مع الملحمي. ويعرض الجزّة الذهبيّة قائلا:

«لقد كانت الجزّة التي يحجم حلد ثور شاب
أو كهنا الأيل الذي يسمّيه الصّادون الطّيبية (1) achaienne
ويلامس ذهب صوفها قلعي البطل
تغطّيها كبة الذهب وتقلّها»

«C'était la Toison aussi grande que la peau d'un jeune bœuf
Ou de ce cerf que les chasseurs nomment la biche archaïenne,
Et jusqu'aux pieds du héros descendait l'or de la lame
Les flocons d'or l'en couvrait et l'alourdissait»

ويذكر تيوقريط Théocrite - دون تأخير - في غزليّته الثالثة عشرة (Hylas)، والغزليّة الثانية والعشرين (Les Dioscures)، بجرأة المغامرين وكثرة الأخطار. وباشر فاليريوس فلاكوس Valérius Flaccus (نحو 70 قبل الميلاد) بدوره برواية الغزوة مقلداً في كتب «مغامريه Argonautica» الثمانية - التي لم ينهها بحريّة كبيرة - عمل أبولونيوس الرّوديسي

منحت الجزّة الذهبيّة في العصر الوسيط اسمها لأشهر تنظيمات الفروسية. وابتدع دوق بورغوني Le Duc de Bourgogne - يوم 10 كانون الثاني 1430 م، سروجس Burges - تنظيم الجزّة الذهبيّة. كما أراد فيليب الطّيب Philippe le bon أن يعيد -

(1) Achaie: منطقة في اليونان القديمة، دمرها الرّومان.

من خلال هذه الصورة - ذكرى الحروب الصليبية؛ فكانت الجزرة تمثل القدس التي ينبغي تحريرها من الحوثة الذين يرمر إليهم بالثنين.

لكن زخرفة غزوة هذا العقد السّاحرة، تصبح بسرعة مادة للطّموحات والمكائد. وهكذا يتناول سيرانو دو برحراك Cyrano de Bergerac هذه الأسطورة في « الرّسائل السّاخرة»⁽¹⁾ Les Lettres Satiriques، و بطريقة طريقة في الرّسالة العشرين: « عن حلم D'Un Songe » (1654 م)؛ حيث ينزل - في حلمه - إلى العالم السّعالي، ويصور جaron المندهش تماما لوجوده بين جماعة من حاشية الأمراء الإسبان، الذين تسعى كلّ مؤسّساتهم إلى الحصول على الجزرة.

وكتب كورناني Comeille في هذا الموضوع مأساة «غزوة الجزرة الذهبية» La Conquête de la Toison d'Or (1660 م)؛ حيث حوّر نهاية الأسطورة، وجعل آيتاس Aétès يخشى من أن يسلبه أعداؤه الكثيرون الحرة:

هكذا الكنز الذي تربط فيه الآلهة أقتلارنا

والذي يؤد أن يسلبها إياه عدد من جرف المورين» (1, 2)

«Ce trésor où les dieux attachent nos destins

.Et que veulent ravir tant de jaloux voisins»

ساعد وصول جaron، الذي حارب إلى جانب أيباس، على أن ينتصر، وأن يحفظ هذا الطّلمس الذي يتوقّف عليه قدر تاجه. وربطت الآلهة منتها عليه بامتلاكه للجزرة؛ ولكي يكافئ جازون، فقد وعد - في قسم - بأن يهب الطّل كلّ ما يطلبه، وهذا الأخير يتمنى الحصول على الجزرة. ولم يوافق آيتاس على هذا الطلب؛ غير أن قسمه أجبره على أن يسمح لجازون بمحاولة الحصول عليها. فكتشفت ميدي الأخطار التي تنتظر كلّ من يتجرأ على وضع يده على الجزرة. ونصح جونون Junon جازون بكسب قلب ميدي التي ستضعف الرقي السّحرية التي تحمي الجزرة. لكن جaron كان قد وعد الملكة هيبسيل Hypsipyle - التي ما زال يحتفظ لها ببعض المحبة - وهو مختار بنتها وبين ميدي. من جهةها، بقت ميدي وفية لواجبها:

(1) ساحر Satirique: عمل شعريّ علاء، سحر فيه الشّاعر من تصرّفات معاصره، أو يلصق أصالهم.

«لن أخون أبداً وطني، ولا والدي
قدر الأمة مرتبط بالجزء» (II, 2)

«Je ne trahirait point mon pays et mon père,

Le destin de l'Etat dépend de la toison.»

خرج جازون من الاختبارات منتصراً. غير أن ميدي التي تحبّه بشغفٍ أحسّت بالغيظ لتفضيل هيسبييل عليها، واستحوذت على الجزء، وحثّت حازون: على أن يختار بين الحب أو المجد! بأن يتخلّى عن الجزء من أجل حبّ ميدي، أو أن يأتي لقتلها ويأخذ الجزء!

اتحنى حازون، واتسحب على سفينته. وتنازل عن المجد في سبيل الحب. أما ميدي فقد جاءت لتمنحه الجزء - استعمار كورناني هذه الجزئية من دونيس الميليزي Denys Le Milésien. ولأجل الحب، فقد تخلّى الطفل عن مثاليته البطولية؛ أما بالنسبة إلى ميدي، فإنّ الحب والمجد يتساويان عندها.

وفي العصر الحديث، تبنّى الكاتب النمساوي فرانس غريلبارزير Franz Grillparzer الأسطورة بحرية كبيرة في الثلاثية، «الجزء الذهبي» (Das Goldene Vliess) (1818 - 1821م). وأسّس مسرحياته الثلاث على فكرة أن الجزء لن تتوقّف عن إلحاق المصائب بمن يمتلكها، ما لم يتمّ إرجاعها إلى معبد دلف Delphes، المكان الذي تمّت سرقته. يحكي مضيف (Der Gastfreund) حكاية فريكسوس Phrixos الذي لجأ إلى معبد دلف، وتلقّى في حلمه الأمر بالحصول على الجزء وحملها إلى كولشيد؛ هناك يوجد مضيف الملك آيناس الذي قتله ليأخذ منه الجزء؛ وتبنّت ابنته ميدي بنتائج هذا الجرم المشؤومة. ومزدّ المفامرون (Die Argonauten) غزوة جازون الذي يريد أخذ الجزء إلى اليونان.

ولم يستطع آيناس الاعتماد على مساعدة ابنته، التي شُغفت بجازون، وأنقذت حياتها؛ فأخذ جازون الجزء بفضل مساعدتها، وعاد إلى اليونان بصحبته. وأصبحت ميدي (Medea) بعد عدّة سنوات أمّاً لطفلين، وانتهت إلى أن جازون سيطلقها. ولكنها حثّت على قتل منافستها كرييز Créüse وعلى تهديم القصر؛ ثمّ

قتلت ابنها لكي تجنبها العبودية. ورحل جازون إلى المنفى، بينما أرتة ميدي الجزء الذهبية التي تنأى لحملها إلى معبد دلف.
ولم تتوقف الجزء - كأى طلسم مؤذ - عن حمل سوء الطالع؛ إذ لا يبقى انتهاك المحرمات دون عقاب. وينبغي أن يبقى المقدس خارج قبضة البشر.

البليوغرافيا:

Apollonios de Rhodes , *Argonautiques* , Paris , Les Belles Lettres , I - III , 1974 - 1980

Corneille , *Théâtre Complet* , Paris , Gallimard , Bib de la Pléiade , tome II , 1950.

كرونوس Cronos

بقلم: ماري - جوزيت بنجام - بونتام

Marie - Josette Benejam - Bontems

خاصية الأسطورة الأدبية هي بحث - ولو لفترة، عبر غلاف أسلوبى 'هش' - عناصر نموذج أصلي، تحافظ على بيته العامة، حتى وإن حظيت إحدى المعطيات بامتياز الظروف التي تشد الانتباه نحو الأسطورة الأصلية. وتحول هذه الإضاءة الجديدة - معنى القصة دون المحازفة بوحدها - في تلميع ألوان صورة النموذج الأصلي المحتفظ به من بين كل العناصر الأخرى التي تمت خسارتها. وهكذا تحدث التحولات التي تسمح ببقاء الأسطورة عبر الزمن.

لقد دخلت أسطورة كرونوس الموروثة عن الشرق الأدب الإغريقي، بفضل هزيود Hésiode الذي يوضح هذه الظاهرة. وطلت ملحمة هذا الإله القديم تعرض خلال عدة قرون بصورة متتالية في معرض نشأة الكون وبهايته، من قبل أن تخضع للتحليل الفلسفي؛ حيث تستغل كل هذه الافتراضات. تحولات الأسطورة هذه مشهدة إلى حد أنها سجلت في الغنائات الإغريقية مع هزيود وبندار Pindare، ثم في النثر الفلسفي مع أفلاطون Platon.

أسطورة كرونوس هي أسطورة الملك الإلهي. وحين جعل هزيود كرونوس في شجرة أنساب الآلهة theogonie أول ملك للآلهة، كان قد استلهم ذلك على الأرجح

من أسطورة حورية Hourrite بعنوان «ملك في السماء La Royauté au ciel»، التي تروي صراعات الآلهة من أجل السيادة وتقدم هذه الصفة العنيفة والحالكة صورة الإله بشكل نهائي. وفي الواقع، يرجع كومربي Kumarbi أهم مأساة أسطورية إلى هذا النموذج البدني الحوري Hourrite: ملك السماء المخلوع من طرف ابنه، وتهجين الألوهية السماوية من طرف المنتصر الشاب، واستخدام «مستحاثات الأزمنة القديمة»، وأخيراً تنحية البطل الأخير من قبل أبنائه. ويظهر نظام حديد في العالم الذي أقصى الآلهة القديمة إلى زاوية النسيان، في اللحظة التي هزم فيها كرونوس «كومربي» من قبل Teshub - Zeus. وتحفظ الآلهة القديمة - التي تلعب دوراً جوهرياً في نشأة الكون - بمكانتها في الأساطير، حين يتم طردها من قبل الآلهة الأكثر شباباً. ويشكل كرونوس بن أوراتوس Ouranos ووالد زوس Zeus نقطة اتصال بين عهدين: العهد الذي بدأ مع شاو Chaos، وذلك الذي افتتحه زوس.

ويُحصر هذا الوصف اللاحق للآلهة هريود على أن يحمل من عهد كرونوس تاريخ ظهور «السلالة الذهبية» على الأرض. إلا أن السلالة الأولى التي خلقها الخالدون تنتمي إلى أسطورة شرقية أخرى نعرض تحارب الآلهة المتعددة للحصول على إنسانية غير معرضة للمدلة. وهذا هريود، موضع السلالة الأولى - الأكثر كمالاً - تحت حماية إله قديم، لمصالحته تسمح إله «السلالة الذهبية» وطبقة سلمية فيما بعد في الواقع، ويخرج من تركيب هريود «كرونوس» ذو وجهين: مرعب في شجرة أنساب الآلهة، التي تروي الصراعات السلالية المطمئنة، وراعٍ لـ «السلالة الذهبية» من السماء، في الأعمال والأيام Les Travaux et les jours.

إن الصفة الثانية هي التي سبسطها الموروث الأورفي - فيثاغوري - Orphico Pythagoricienne: إنه يهنا ترجمة لأسطورة كرونوس يجهلها هريود؛ حيث عفا زوس - حسبها - عن الإله القديم، وانتزع من التتر Tartare، ونصب ملكاً للسعداء في الجزر السعيدة. وتخلد أولمبية بنادر الحادية عشرة ملك كرونوس في السماء، بتغيير معنى الأسطورة التي ستحوك من نشأة الكون إلى نهايته. وترسم أسطورة الأولمبية الحادية عشرة المركزية مقرات الأرواح الثلاثة: بعد موته - الأول؛ حيث لا وجود للحزن، وهو محجور لـ «الأحياء»؛ والثاني كله بؤس، وهو منخصص لـ «الأشرار»؛ والثالث، للغلبة النهائية، وهو مفتوح أمام الأرواح المحررة من كل تناسخ: إنه «صرح كرونوس». يقع هذا الصرح في الجزر السعيدة على شاطئ مياه المحيط؛

وهذا المكان ذاته، خصصه هزيود قبلاً للأبطال ذوي الأقدار الاستثنائية. في هذه الجنة؛ حيث تيسر الرطوبة والنور طبيعة رائعة، ويعيش السعداء حياةً إلهية بعيدة تماماً عن مراحل المصير، ويرمز «القصر» لملك كرونوس. وكمثل السعداء، فإنه يشغل برفقة مستشاره رادامانت Rhadamanthe - قاضي الموت - مكانة ذات امتياز مطابقة لوضعه كإله قديم. ولا تنافس صلاحيته المعجبة التي تتيحها له أقدميته صلاحية زوس. وأصبحت الجنان الهوميرية والهزiodية [التي تمت إعادة تفسيرها في «السماء» الأوربية - الفيتاغورية] مروحة⁽¹⁾ قدر الإمكان. وصارت الأسطورة جاهرة لتحولها الأخير الذي سيخضعها له أفلاطون.

وكان وفاء الفيلسوف لهزيود كاملاً، وتكمن قيمته في شجرة أنساب الآلهة في جعل تماسك الأسطورة كبيراً، وذلك بتوطيد العلاقة بين «السلالة الذهبي» وبين كرونوس أسطورة العصر الذهبي المعروضة بهذه الصورة، وهي رسمٌ لنظام عيش مثالي للكائنات الحية تحت الحكم المباشر للإله (السياسي - Le Politique, 271 d - 272d).

وستسمح المرحلة الفيتاغورية التي محت مظهر كرونوس الحالي نهائياً، بوضعه في نهاية التطور الروحي لـ «الطاهرين»، ولأفلاطون أن يتصور هذا الإله القديم ككفيل لنموذج العالم الأولي الكامل ووجود إله يس الكائنات هو مصدر مساعدتهم وتفسير لها (العصر الذهبي l'âge d'or).

ويقترح أفلاطون في كتابه «القوانين» Les lois ترجمةً وهميةً لأسطورة «السياسي» Le Politique؛ حيث يعرض كرونوس على أنه مشرعٌ حذرٌ، ولكي يتجنب طغيان السلطة الملازم للبشر، فقد قرر أن يعهد بإدارة الدول إلى «كائنات من سلالة عليا، وأكثر الوهية، هم الشياطين» (Lois 4, 713 e - d).

وكانت نتيجة هذه الإدارة الإلهية: السلم، والعدالة، والرخاء. وكانت «أسطورة كرونوس» في نهاية التفسير الأفلاطوني، أسطورة الحكم الإلهي المدرك على أنه الحكم الحكيم، الجدير بتحقيق «سعادة الجنس البشري» (Lois 4, 713 e).

(1) رَوْضُ الشيء: Spiritualiser؛ جملة روحياً أو روحانياً أو يظهره من العوامل المادية والحمية.

وهنا يتوقف تاريخ أسطورة الإله القديم الكبرى حيث تُرجع نظرية بشرية الآلهة - التي تقلص الآلهة إلى مجرد ملوك قدامى، أحسنوا إلى البشر الذين حملوا امتنانهم لهم على المنافع - حكاية كرونوس إلى الصراعات السلالية الأولى. إنها مع الأسف ترجمة فقيرة، مثقنة كثيراً في العصر الهيليني⁽¹⁾ الذي احتفظ به مؤلفو كتب الأساطير (Les Mythographes)، والذي تبنّاه إينيوس Ennius، بروما. وحدها تحفظ كتب الأساطير الـ (Cronia) أعياد كرونوس، تحفظ في التراث الشعبي ذكرى إله قديم، حكم في السماء كما في الأرض، في الرخاء والسعادة، قبل عهد النظام الاجتماعي والطبقية. في الواقع، كان ينبغي للاحتفال به، إلغاء اختلاف المراتب، وتعليق نشاط المحاكم، وإقصاء الحصومات والحروب، وإيقاف كل فعل، كما لو أن العصر الذهبي المنسي قد عاد من جديد... وضمنت هذه الاحتفالات المتخيلة كنموذج لإصلاح «أعياد زحل»⁽²⁾ بروما في سنة 217 قبل الميلاد (Saturne)، بقاء أسطورة كرونوس أفضل مما ضمنتها لها الأدب

البibliوغرافيا:

- Hesiod, théogonie: Traduction de J. V. Gourds, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
Pindare, Olympiques, Paris, Les Belles Lettres, 1962
Platon, Le Politique, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
H.G. Guterbock, Kumarbi Mythen vom Churristischen Kronos, New York, 1946.
P.M. schuhl, La Fabulation Platonicienne, Paris, Vrin, 1968.
P. vernant, Les Origines de la pensée grecque, Paris, 1962, «Le mythe d'Hésiodique des ages», Revue d'Histoire des Religions, 1960.
p. Vidal Naquet, «Temps des dieux et Temps des Hommes», R.H.R., n157, 1960.
P. Walcott, Hesiod and the Near East, Cardiff, 1966.■

(1) العصر الهيليني Hellinistique: خاص بتاريخ الإغريق وثقافتهم بعد الإسكندر.

(2) أعياد زحل Les Saturnales أعياد جلالة ودعارة عند الرومان.

سيمياء شارلز ساندروس بورس

قراءة أولية^(١)

د. آمنة بلعلي

يمارس الفكر الإنساني عمليات التحويل في المعارف التي يتلقاها، ليكون الموسوعة القابلة للتحسين في أية لحظة، فالأفكار والمفاهيم والمصطلحات يصل بعضها بعضاً، وينمو وفق نظام خلقي حلزوني، يعاود أحياناً ويجتد معاوداته في أحيان أخرى، ليطرح منظومات فكرية تثير إشكالياتها ومفاهيمها ومصطلحاتها؛ لكنها تبقى على الرغم من خصوصيتها على صلة بالنواة المعرفية التي أنتجتها؛ فهل يجوز لنا أن نقول إن نظرية ما عجزت عن أن تؤدي دورها في التطورات التي عرفها البحث في القضايا ذات الصلة بإشكالياتها أو مفاهيمها أو حتى باصطلاحاتها؟

إنه تساؤل بدا لي، فصغت إشكاليته استناداً إلى طرح الباحثة آن إينو Anne Hénnaut في كتابها (تاريخ السيمياء)، الذي ترجمه الدكتور رشيد بن مالك، حول إعمال الدارسين الرائد الكبير في فلسفة العلامة والدلالة الأمريكي شارلز ساندروس بورس، Charles. S. Peirce في خضم البحث السيميائي المعاصر، بحيث أرجعت سبب الإهمال لاعتقاد بأن أعمال بورس، وإلى عهد قريب جداً، لم تؤد أي دور في

(١) كتب هذا البحث سنة 2004 ولم ينشر، كما لم تحدث فيه إلا تحديلات شكلية طفيفة.

التطورات التي عرفها البحث النظري (أي الحاص بالسيمانيات اللسانية)⁽¹⁾. غير أن الدور الكبير الذي لعبته نظرية بورس في البحث السيميائي المعاصر، يمكن ملاحظته بدءاً من اعترافات جاكوبسن Jakobson وجوليا كريستيفا Julia Kréstiva بفضلها إلى تحيين ذلك المفضل ضمنياً في مراجعة بارث ROLAND BARTH للنموذج اللساني، وجاك فانتاني Jacques fantanille للسيمانيات السردية، ومن خلال الاتجاه الإيطالي عند أمبرتو إيكو Umberto Eco؛ مما يعني أن جزءاً كبيراً من السيميائية الأوروبية يدين إلى بورس، على الرغم من الترويج المبالغ فيه للسيمانيّة المحايّة على حساب اتجاهات أخرى قاربت العلامة وتعاملت مع مسألة المعنى.

إن ما ميّز سيميائية بورس في العالم، والعالم العربي أنها لم يكن لديها ذلك البريق الإعلامي الأكاديمي الذي تمتلكه السيميائية السردية مثلاً، كما أنها لم تحط بما حظيت به سيميولوجيا التواصل وطقفاتها من خلال الملتصقات الإشهارية والكاريكاتير التي أصبحت لسهولة أكثر حلياً للطلّة والساحّين؛ ولذلك بقيت سيميائية بورس ممسوحة الهوية على الرغم من الأثر الكبير الذي مارسه تفكيره الكلي في العلامة، وما انصل منها بالدلالة والتداول، مثلما تلاحظه عند أمبرتو إيكو. كما قد يعود ذلك إلى عدم الفهم الذي يحد الباحث نفسه فيها وهو يقرأ مقتطفات مما قاله عن العلامة، وجزئيات لا يمكن فهمها إلا من خلال فهم الخلفية الفلسفية لنظريته.

إن ما قدمه بورس يكتسب قيمته العلمية من التحولات والاستثمارات التي حدثت لمقولاته، خاصة المتعلقة بتولد الدلالة وتتبعها في نظام دلالي معين، بوصفها سيرورة معقدة تقتضي نشاطاً تأويلياً يوازي ذلك التعقّد، الذي هو ليس مجرد انتقال من علامة إلى أخرى تفرسه علاقات وعمليات معيّنة داخل النسق، وبقتضي فعلاً تأويلياً يتأرجح بين تلك العلاقات والعمليات، كما هي الحال في السيميانيات السردية مثلاً.

(1) أن ليو، تاريخ السيميائية، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات مخير الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر ودار الأفاق، الجزائر، 2004، ص 14.

وغنيّ عن البيان أن فهم الطواهر والنظريات والمناهج فهماً جيداً لا يتأتى باختزالها، والتركيز على بعض جزئياتها؛ ذلك أن فهم الجزئيات مشروط بإدراك الكلي الصادرة عنه، ولأن كثيراً من مشكلاتنا يعود إلى عدم ربط الجزئيات المفكر فيها بالكليات الصادرة عنها، ومازلنا نلاحظ اهتماماً باتجاه معين أو منهج أو جزء من منهج، ونعصب له أكثر من الداعين إليه، وعليه فإن كثيراً من المقولات والمفاهيم المرتبطة بنظرية السيمبائية، وخاصة ما له علاقة بنظرية بورس، ما يزال نفكر فيها باعتبارها جزئيات منعزلة عن الإطار الكلي الذي صدرت عنه، أو بطريقة تجريدية، بحجة الطرح المنطقي المجرد الذي عرّض به بورس فهمه للعلامة.

ومن أجل ذلك نسعى في هذه القراءة الأولية إلى إعادة طرح سيمبائية بورس بطريقة مبسطة، للوقوف على مجهود هذا السيمبائي الذي يعد استثمار مفاهيمه مدخلاً مهماً لقراءة تراثنا من أجل فهم أعمق.

قام التفكير الفلسفي البورسي على إعداد نظر شاملة للفكر من أجل تجاوز الإشكاليات الوهمية التي كانت محور التفكير الميتافيزيقي، الذي كان يعتبر الأشكال التي تظهر بها الأشياء مجرد طواهر بعيدة عن الحقيقة، ويود جميع الأشياء إلى شيء واحد هو الحقيقة، ويدعو ما عداه خداعاً ومظاهر لا أصل لها، كما كان ينيل التعدد والثنائين والاختلاف، ويرفض أن يرى في موضوعات الحس أصلاً أو حقائق؛ بحجة أن موضوعات الحس كثيرة يعترض بعضها بعضاً وينافض بعضها بعضاً، وهي لا تبقى على حال، فهي دائمة التغير والتبدل، تظهر وتختفي، تقترب وتبتعد، ولكل منها حدته وشخصيته، وكان كلا منها قائم بذاته، مستقل منفصل عن سواء، ولكل منها وجود مستقل عن غيره⁽¹⁾. ولعل هذا ما جعل بورس يؤكد هذه القضايا التي تنكرها الميتافيزيقا، فكان ذلك جوهر انطلاقاته، واتصب سعيه على وضع نظرية علمية معاصرة للدلالة؛ فكان موقفه من الطرح الميتافيزيقي لمفهوم الحقيقة من جهة، ومن منهج البحث عن المعنى من جهة ثانية، هو أساس نظريته التي اتسمت بالواقعية والعقلية والعلمية، وهذا يعني أن بورس لم يكن يهدف إلى طرح مسائل وقضايا

(1) بخوب فهم، البراجماتيزم أو مذهب الفرائع، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 بيروت.

جديدة أخرى، بقدر ما كان يستهدف إيجاد طريقة مفايرة للتفكير في المسائل المعهودة، من أجل توضيحها وتقريبها من الواقع وجعل الإنسان يستفيد منها في حياته؛ أي أنه كان يسعى إلى إيجاد منهج في التعرف.

استمد بورس هذا المصح في التفكير الفلسفي من فضاء الاشتغال الفكري الذي أسس للظاهراتية *phénoménologie* التي ارتبطت بهوسيرل Husserl في نهاية القرن التاسع عشر، هذا الفضاء الذي أسفر عن عملية إحياء لفلسفات سابقة كالكانطية الجديدة، وتم التأسيس الفلسفي للمنطق والرياضيات، وكانت العلاقة بين المنطق والرياضيات مثلما يرى طه عبد الرحمن قد اتخذت في نهاية القرن 19 صورة رد أحد المعلمين إلى الآخر، فكان الرد الرياضي عبارة عن استخدام مناهج الجبر وآليات الحساب في صياغة المسائل المنطقية، ما أدى إلى نشوء فرعين للجبر، هما: جبر الفئات وجبر العلاقات، ويمثل هذا الاتجاه بورس وآخرون⁽¹⁾، كما شهدت الفترة نفسها التأسيس الفلسفي للعلوم الاجتماعية أو ما عرف بالعلوم الروحية، وكان هوسيرل قد ثار على النزعة السيكلولوجية في كتابه فلسفة الحساب (1891) بتبنيّه وجهة منطقية في كتابه (أبحاث منطقية) الذي يعدّ أول عمل في الممارسة الظاهراتية، إضافة إلى تصدي الكانطيين الحدد لهذه النزعة، وتبسيط الأبحاث الظاهراتية الضوء على ماهية المعرفة، والعلاقة التي تربط بين الذات والموضوع أثناء المعرفة، والمعنى الذي يتأسس تدريجياً⁽²⁾.

تأثر بورس بكل هذا الزخم وغيره، ما جعله يؤسس لطريقة جديدة في التفكير سمّاها براغماتيزم *pragmatisme*، معلناً ذلك في مجلة *popular science* monthly وذلك سنة 1878، حيث أكد فيها العلاقة المنطقية بين هذه الفلسفة والواقعية، ولذلك عارض الفكر الأفلاطوني المثالي المجرد، كما أكد أهمية الكلي من خلال النتيجة التي توصل إليها في تفكيره، والتي تؤكد أنه لا توجد معرفة

(1) يراجع طه عبد الرحمن، اللسان والميراث أو التكوّن اللغوي، المركز الثقافي العربي، هذا بيروت، لدار البيضاء 1998م ص 174.

(2) يراجع: حادية بونقة، طسعة إجموند هوسيرل، نظرية الرد الفينومولوجي، تقديم عبد الرحمن بوقاف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2005 فيه تفصيل.

محدودة، لذلك لا بد أن تتخذ الموالم وجودها الواقعي بما في ذلك الميتافيزيقا والمنطق والفيزياء، فيجب أن تكون حقائق ملموسة، ونتيجة لهذا الموقف من الميتافيزيقا، تبين له، كما وضحت ذلك كلودين تيرسولين **Claudine Tiercelin**، عدة حقائق وهي:

1- إن الإنسان لا يملك القدرة على اكتشاف المعارف النفسية، وبالتالي لا يملك سلطة استبطانية **introspective** تلاحظ بها الذات ما يجري من شعوريات لوصفها، لأن ذلك ضربٌ من المثالية والنفسية المغرقة، ذلك أن كل معرفة عن العالم الداخلي هي نتيجة عن تفكير برهاني استدلالي ناتج عن إسقاط معرفتنا بالعالم الخارجي.

2- ليس لدينا القدرة على المعرفة المباشرة والكاملة للأشياء الموجودة في أذهاننا، لأن كل معارفنا مرتبطة منطقياً بمعارف قلبية سابقة.

3- ليس للإنسان القدرة على نصورات قلبية للأشياء المطلقة وغير المعروفة، أما الحدس **Intuition** فعلى الرغم من أن بويرس لا يرفض وجوده في حد ذاته، إلا أنه يشكك في أن يصلح فعلاً ليكون قاعدة لمعارف أخرى، لأنه لا فرق بينه وبين معارف أخرى إلا بواسطة الإحساس، من خلال الاستماع إلى المعنى المنطقي لا المعنى النفسي.

4- ليس للإنسان القدرة على التفكير دون علامات⁽¹⁾

ولذلك رفض بويرس النزعة الذاتية الفردانية، ورأى أن الطريقة الوحيدة لمعرفة ظواهر العالم الداخلي هي العودة إلى ظواهر العالم الخارجي، ومن هنا تفهم سر رفضه للحدس الذي رأى فيه أرسطو أساس المعرفة المطلقة، لأنه معرفة أولى لا يمكن إثباتها، كما رفض المجهول **l'inconnaissable** الذي أعطاه كانط أهمية، لأنهما يؤكدان وضعية الغموض، وهي الحالة التي تميز الميتافيزيقا وتميز أيضاً أفكار الإنسان، الذي يعكف على استنتاجات وهمية بين المعتقدات التي لا تختلف إلا في طريقة التعبير، لأن الطابع البسيط للذات يجعل الإنسان لا يستطيع أن يميز بين الأفكار الواضحة والأفكار التي تبدو واضحة⁽²⁾.

(1) voir Claudine Tiercelin.C .S. Peirce et le pragmatisme; PUF PARIS 1993 p13-15-17.

(2) Ibid p 26-27-28-29

إن هذا الرفض الموسَّع هو الذي قاده إلى نظريته التي تجعل الإنسان يصل إلى الدرجة الثالثة من الوضوح، ولذلك كان مدوّه الأساس هو ما عبر عنه في المقالتين اللتين نشرتا في نوفمبر وحتافى 1877 و1878 وهما: كيف نجعل أفكارنا واضحة؟ وكيف نثبت الاعتقاد؟ ومن خلال الإجابة عن هذين السؤالين جعل من البراغماتية طريقة فعالة لتوضيح وإثبات ما كان خيالاً من ظواهر وأفكار تعشش في الذهن ونعتقدها، وتساءل عن الفكرة الواضحة، وأجاب: إنها تحديد الآثار العلمية التي نعتقد إمكانية صدورها عن موضوع تصورنا، فتصورنا لهذه الآثار كلها هو التصور الكامل للموضوع، فإذا كان لفكرتين اثنتين الآثار نفسها، وإذا ترتب عهما الحدث نفسه أو النتائج نفسها، فإنهما لا يكونان في حقيقة الأمر سوى فكرة واحدة، وإذا كان للفكرة نفسها آثار أو نتائج مختلفة، فإنها تشكل في الواقع فكرتين أو أكثر تبعاً للحالة⁽¹⁾.

ولاحظ بورس مفهوم الاعتماد عند غيره من الفلاسفة مثل سبنسر الذي كان يقول إن معظم معتقداتنا التي يؤمن بها ليس لها صور حسة نستطيع أن نردها إليها، فالحرية والاختيار مثلاً لا يمكن للذهن أن يحدّ لهما صورة أو شكلاً ذهنياً نستطيع أن نوضحهما به، وما دام الأمر كذلك فعلى أن سوفّر على أنفسنا عناء البحث في وجود هذه الأشياء، إذا ما كانت من بين عناصر الموجودات، والكون، وهل لها وجود في الخارج، أو هي مجرد خيالات وأوهام نستطيع أن نعفي أنفسنا من عناء البحث فيها⁽²⁾ غير أن بورس نظر إليها من خلال مدأ هو: إن معنى أي اصطلاح أو فكرة ليس له صور حسية، إنما هو أثر هذه الفكرة أو الاصطلاح في المحسوسات؛ أي في الاختبار والمشاهدة، مثل الكهرباء التي هي موجود حقيقي حتى وإن كان الذهن لا يستطيع أن يتخيلها، فإننا نشاهد آثارها وعملها في الحياة اليومية، ونستطيع أن نتنبأ بآثارها المختلفة والمتباينة؛ فليس للكهرباء أي صورة أو شكل ذهني، ولكن لها عملاً تؤديه، فهي ما نستطيع أن نتجّه من الآثار سواء أكانت هذه الآثار والأعمال

(1) جيرار دولودال، بيرس أو سويسر، تر: عبد الرحمن بوعلي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3 مركز

الإتشاء القومي، بيرت 1988 ص115.

(2) البراجماتيزم أو علم النزاع ص 144-145.

مفيدة للإنسان أو مضرة⁽¹⁾. وسوف نرى الأثر الذي ولدته هذه المراجعة لهذه الأفكار في تقسيمه للعلامة، ومفهومه للمؤول باعتباره أثره انطلافاً من أن كل اصطلاح هو true حقيقة، إذا كان له موضوع، وكل موضوع له وجود واقعي real إذا كان ينتج بعض النتائج في الواقع، وإلا فلا معنى للاصطلاح أو للعلامة ولا وجود لموضوع أو شيء؛ فكل شيء يؤدي عملاً معيناً له وجود حقيقي، وللإسم أو الاصطلاح الذي يطلق عليه معنى في عالم المعاني.⁽²⁾

وإذا كان معنى الاصطلاح يكمن عند بورس فيما يؤدي إليه من عمل، وهو الدليل على صدقه، ندرك سرّ اهتمامه بالعلامة التي هي معالم تقود العقل إلى التصرف والسلوك؛ أي إلى عمل ما، والدليل على حقيقة العلامة كشيء هو أثرها وعملها ووظيفتها، لذلك قضى بورس جزءاً كبيراً من حياته يشرح ويوضح كيف يتم ذلك العمل بدءاً من كونه إمكاناً إلى أن يتحد موضوعاً من خلال قانون رابط هو الأثر، وفي الوقت نفسه الفكرة التي ليست لها حقيقة في ذاتها إلا باعتبارها خطة للنشاط وللأحداث الأثر في العالم المحسوس.

لقد وضع بورس بتذكيره هذا حداً بين المعرفة والعلم، فإذا كانت المعرفة قد عجزت عن أن تبين في كل الأشياء، ولم توصل الإنسان إلى راحة الاعتقاد، فالعلم هو الوحيد الكفيل بتثبيت الاعتقادات، وهو نفسه المهيجة البراغماتية، التي تنطلق من نقد الشك الجذري، وتؤمن بضرورة الانطلاق من الحكم المسبق، لأن كل معرفة تنبى على معرفة سابقة، وذلك من أجل تجاوز الشك، والوصول إلى تثبيت الاعتقاد حتى يكون الإنسان مستعداً للفعل.⁽³⁾

لا يكون ترسيخ الاعتقاد بالطريقة التي تنفي المذهب العلمي وتكرس السلطة والقبليّة؛ لأن هذه الطريقة لا تستطيع ردّ الشك، وتثبيت المعتقد لكونها ليست منطقية؛ فأن يعتقد كل شخص بما كان يعتقد سابقاً، يتناقض وطبيعة المعتقدات ذاتها التي هي في تغيّر وتحول مستمر، كما أن سنّ المعتقدات وعمليات تلقينها التي

(1) ينظر المرجع نفسه ص 146.

(2) يراجع البراجماتزم ص 148.

(3) Claudine ;Peirce et le pragmatisme p83-84.

مارستها السلطة الدينية (الكنيسة) باعتبارها الأصلح للمعرفة، هو نوع من العنف الفكري الذي يمارس على العقل؛ لأن كثيراً من الاعتقادات التي رسختها لا يمكن استساغتها، لعدم توافقها مع أبسط قواعد المنطق. كما أن الطريقة القبلية المطلقة أيضاً هي وسيلة مبالغة في حرية الاعتقاد بما نريد، وهي أيضاً ليست منطقية، لأنها توهم الإنسان بالاعتقاد والتظاهر به بحسب⁽¹⁾.

وانطلاقاً من فكرة الموجودات الحقائق التي تفرص علينا نفسها بالتأثير فينا وفق قوانين منتظمة، وبما أننا نحسّ بها بطريقة مختلفة، رأى بورس أنه من الضروري اللجوء إلى العقل والتجربة للوصول إلى نتائج صحيحة. والتجربة التي يعينها هي تجربة المنطق القائمة على الاستدلال بأقسامه الثلاثة: الاستقراء والتعميم والقياس، ذلك أن الاستدلال هو جوهر المصح العلمي وأدائه، لأنه يسمح لنا بملاحظة مجموعة من الأشياء، واقتراح قاعدة تشمل حتى الأشياء التي لا نتمكن عادة من ملاحظتها، وهذا النوع من الدراسة الكلية هو الذي يمكن من التعميم ثم التطبيق على الجزئيات، مثله فعله في دراسته للعلامات؛ حيث إن ما يكسبنا إياه القياس يعد بمثابة تنبؤ أو نوع من الافتراض والإنسان كما يرى بورس «قادر على التنبؤ الصحيح لأن هناك توافقاً بين المعرفة وقوانين الطبيعة التي يكتشفها العلم»⁽²⁾. وإذا ما توصل الإنسان إلى وصف الشيء بما فيه، أي إلى حقيقته فكلامه حقيقة؛ أي صحيح، وبالتالي يعد علمياً. إن إصراره على الفرضية هو دعوة إلى تجاوز الغموض؛ أي عدم المنطق، لأن قبول الفرضية يسمح بقدرة على التنبؤ وبالتالي الوصول إلى الوضوح؛ وهو المبدأ الأساس الذي يهدف إليه، فيصبح المعتقد بشكل من الأشكال متوافقاً مع الحقيقة، وليس مجرد إحساس. وعلى الرغم من ذلك فهو لا يدعي الإجابة عن كل الأسئلة أو الوصول إلى حقائق الموجودات، لأن هناك أسئلة كثيرة لا تحد أجوبة، والدليل على ذلك استمرار البحث إضافة إلى كون المعرفة ليست مطلقة وهي غير محددة وغير يقينية؛ فليس هناك شيء ثابت كامل لا العقل

(1) Ibid p95.

(2) Ibid 103.

ولا الحق، وإنما يسعيان إلى الكمال والتمام، فدينانا دنيا تجربة واختيار وتغيير وتطور.⁽¹⁾

إن الإيمان بالمعتقدات لا يعني صحتها ما لم تخضع إلى تجربة العقل والتجربة الحسية. وليس النفسية، باعتبارهما أداتين للمعرفة، أما حالات الاتصال بين العقل والحقائق أو بين الحس والأشياء فهي دائماً «حالات عمل ونشاط وليست حالات معرفة»⁽²⁾، والدليل على ذلك أن الدقة واليقين قد ينفلتان من العقل، ومن ثمة ليس بإمكاننا جعل نظرية ما حقيقة بعينها؛ لأننا قد نعجز عن فهم ما تدل عليه هذه الحقيقة⁽³⁾، وهذا يعني أن الوصول إلى الدلالة أمر ليس يقينياً؛ بل إن معرفة صفة الشيء لا تعني التوصل إلى دلالاته ومعناه الحقيقي، الأمر الذي يعكس الرغبة العارمة في اكتشاف الأشياء والتي أكدتها رغبة بورس العارمة طوال أكثر من ثلاثة عقود من الزمن في محاولة تفسير العلامة وتصنيفها، فكان هذه الدراسة المنطقية العلمية لها لا الدراسة النفسية للطبيعة الأساسية للعلامات، وهي الدراسة السيميائية التي عرفها بأنها تسمية أخرى للمنطق.

لم تأت جهود بورس من فراغ، أو من صيغة تأملية في العلامة، وإنما من مراجعات مهمة للفلسفة بمختلف مذاهبها، وإذا كانت فلسفه تصف أحياناً بأنها كانطية جديدة، فلأن مرحلة ما بين (1851-1870) قد ارتبطت بمراجعة المقولات الكانطية في سياق المنطق الأرسطي الشائي *bivalente* أو الزوجي *Dyadique*⁽⁴⁾. ولقد استمد منها الطابع العلمي الصارم، واليقين الرياضي التحليلي الذي استطاع من خلاله أن يكشف عن العلل الأساسية للمفكر الإنساني باعتباره علامة؛ وهو المبدأ الأساس الذي يقوم عليه الوجود، الذي يمكن أن تقام عليه كل معرفة ممكنة؛ لأن الصورة الحقيقية للعكر هي العلاقات القائمة بين العلامات التي

(1) البرلجمتزم 278.

(2) م ن ص 263.

(3) Claudine p114.

(4) يراجع جيلارد دولودال، وجوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، منحل إلى سيميوطيقا بورس ترجمة، عبد الرحمن بوعلي، ط1، مطبعة الشجاع الجديدة، الدار البيضاء، المغرب 2000 ص10.

نشير بها إلى الأشياء الواقعية والمتخيلة. وبما أن المنطق لا يهتم بمادة الفكر بل بصورته فقط، فأهميته تكمن في أن جعل له بورس تسمية أخرى هي السيميوطيقا. لقد جعل كانط - كما هو معروف - من العقل منبع القانون والواجب الأمر الذي وسم فلسفته بالمثالية المطلقة والصارمة التي ترفض الاستثناءات، ولا تكون مشروطة بأي شرط، لكي لا تنحرف عن مبادئ العقل المطلق، غير أن بورس جعل العقل مرتبطاً بمصادر واقعية للإلزام، هي المعرفة والخبرة وآثار الظروف المختلفة والتواسع، أي السلطة الخارجية المتمثلة في القانون، وليس هو القانون العقلي المطلق كما عند كانط، على الرغم من أنه يرفض الاستبطان الذاتي والحدس الذي لا يقدم معرفة يقينية.

1- سيميائية بورس: أتهم بورس بالغموض في حياته وبعد موته، وصفت نظريته في العلامة ضمن المطلق، بأنها فلسفة مجردة، ووصفها بعض الفلاسفة بالنظام الفلسفي السبي أحياناً أخرى، إلى حد أنها عدت فرعاً من غير الإرادية.⁽¹⁾ على الرغم من أن بورس عارضه غير الإفارة التي تقوم على الشك، ولم ترضه طروحاتها التي تتلخص في أن فلا معرفة ولا إمكاناته للمعرفة، فالحس يعجز عن أن يعرف، والعقل هو الآخر عاجز عن المعرفة فكيف نعرف؟⁽²⁾ ولقد لاحظنا فيما سبق عرضه، أن جوهر أطروحته قام على اعتبار الأهمية التي أعطاها للعقل والحس معاً، ليثور على طريقة فهم معنى الأشياء كما كانت تمارسها الفلسفة التقليدية، فأعاد النظر فيها من خلال حامل المعنى الذي هو العلامة، ولقد أوردت (كلودين تيوسولين) رأياً في نظريته السيميائية باعتبارها لم تكن علماً أكاديمياً مستقلاً، نظراً لأن تفكيره كان ضمن إطار فلسفي عام، وأنه كان يرى أنه لا يمكن دراسة الرياضيات والأخلاق والكيمياء والفلك وغيرها من العلوم والمجالات إلا سيميائياً، ما يوحي بشمولية السيميائية، وفي الوقت نفسه انتقادها لشرطين مهمين هما من صميم المبادئ التي كان بالإمكان أن ترسي لسيميائية صارمة، وهما: عدم تحديده

(1) التبراجماتزم ص 281

(2) التبراجماتزم ص 282.

بدقة تعريفاً للعلامة، ومجال السيمياء بوصفه مجالاً متميزاً عن باقي مجالات المعرفة⁽¹⁾. غير أننا يمكن رد هذا الاعتراض الضمني من جانبين:

الأول: إن العلامة تشمل كل شيء؛ فنحن نحيا وتتواصل بالعلامات وفي العلامات، وكل شيء في الوجود يدل باعتباره علامة، ولارتباط العلامات بالإنسان والثقافة؛ فهي في تحول وتغير مستمرين، وإن أي تحديد من بورس كان سيوقعه فيما وقعت فيه الفلسفة التقليدية، فيكون كمن يمارس سلطة الإرهاب المكري التي حاربها. هو إذن، لا يرى في العلامة حقيقة مستقلة لها وجود في الكون بعيداً عن عملية إدراكها بواسطة العقل، الذي ليس هيكلًا تنظم فيه العلاقات التي تدرك به العلامة كأي شيء آخر، وتبقى هناك ثابتة خالدة؛ بل لها علاقة بالواقع، وتؤثر في عقولنا؛ بجعلنا ندرك العلاقات التي تربط بين ظواهره، وإذا كانت تجزئتها إلى مستويات ثلاثة مدخلاً لتحديد ما، فإنه أدرك أنه لا يستطيع أن يحدد ما لا يتحدده لذلك كتب ستة وسعين (76) تعريفاً، فكأن كمن يحاول أن يقبض على سراب يحسبه ماء، فإذا وصل إليه لم يجده شيئاً، وبدل على ذلك عاراته اليائسة الكثيرة المرفقة بتعريفاته التي تعكس مداه في تعريف العلامة

الثاني: كونه لم يميز بين ما هو علامة، وما ليس علامة واعتباره الوجود كله معلوماً بالعلامات إن لم يكن ملوئاً بالعلامات، فذلك لاعتقاده أن لا معنى للأشياء إلا بوصفها مؤدية لعمل معين. وعمل العلامة معناها ذلك الذي لا يدرك إلا بوصفه علامة، ولعله السبب الذي جعل من التمثيل والممثل **representamen** المصطلح المهيمن في تعريفاته للعلامة إلى غاية 1897، قبل أن يتضح له الفرق بينه وبين العلامة سنة 1903، ليقرر التخلي عنه نهائياً سنة 1905، لأن الاستعمال الشائع لكلمة علامة، بدا له قريباً جداً من المعنى الحقيقي لتعريفها العلمي، ولذلك بدا التمايز بينهما بالنسبة إليه غير موسوغ ما دام لم يتمكن من ملاحظة أي ممثل ليس علامة، على الرغم من أنه استعمله استثناء سنة 1911. ويرى (روبير مارتى) إمكانية

(1) Claudine p 45.

التشكيك في هذا التاريخ، أو لكون بورس استعمله في معنى محدود يعادل الاصطلاح⁽¹⁾ *légisigne*.

إن الإنسان كلما اتسح إدراكه للعلامة أكثر زاد تعقدها، ومثال ذلك العلامة اللغوية التي تبدو لنا شيئاً بسيطاً نظراً لتحصيلنا لها في وقت مبكر من حياتنا - لأن أول ما نتعلمه هو اللغة - فبمجرد ما نبدأ التفكير فيها، وفي الطريقة التي تشغل بها تبدأ البساطة بال تلاشي. ويبدو أن قواعد "نغال علامة معينة، على الرغم من أننا نواصل بها بسهولة، فقد نحمل الكلمات إلى معنى مختلف عما تؤديه، كأن نقول ما لا نعني أو نعني ما لا نقول، بحيث نستطيع أن نتج فكرة مما نسيناه، وهذا التعمد في العلامة اللغوية يجعل أمر تحديد صعباً، ناهيك عن العلامات غير اللغوية المختلفة؛ فهناك لغة الإشارة واللغة البصرية، وكل العلامات التي تجعلها الثقافة تحت تصرفنا، ولكل سطر من هذه الأنظمة العلامية قواعد اشتغاله التي تختلف عن الآخر، وهناك اللغات الاصطناعية والإلكترونية وكلها تنظم الدلالة وفي كل حين بطريق جديدة؛ فهل هناك ما يجمع بين هذه الأنظمة سوى العلامة حتى نستطيع أن نحدد العلامة؟⁽²⁾ والملاحظة نفسها تنطبق على تحديد مجال السيميولوجيا التي لا تتميز بمجال محدد، وأي علم لا يحدد من خلال أسسها الذي يشتغل فيه بل بالمنهج الذي يتخذه أم المطلق الذي أصبح تهمة تقدم للطعن في صفاء سيميائية بورس، فهو لم يتخذ منه وسيلة لكي يتوصل إلى العلامة في ذاتها، أي إلى ماهيتها في نفسها، لأن العلامة لها وجود لا ندلل عليه بالمنطق بل بالأنا التي تنتجها في الواقع؛ أي في اشتغالها بطريقة مطلقة، فوجود العلامة لا يتوقف على ضرورات منطقية، غير أن عملها يقتضي ذلك، وكذلك فهمها، ولذلك نراه اهتم بوظيفة العلامة وهو يصفها إلى أنواع كالإيقونة والمؤشر والرمز، على الرغم من تعدد الأنظمة.

لقد كان هدفه من خلال تصنيفه العلامات توضيح الطرائق المنطقية للتفكير العلمي استبعاداً للتفكير الميتافيزيقي، وهي صيغ للقبض على الدلالة، وتوجه في

(1) 76 définitions du signe relevées dans les écrits de c.s peirce .<http://univ-perp.fr/semiotics/marty/76-fr.zip>

(2) Voir Jean marie klinkenberg Précis de Sémiotique Generale ; collection points paris ;1995 ;p 20-21

التفكير نجده بعد بورس مستمراً عند أصحاب الفلسفة التحليلية؛ حيث دعا (كارناب) سنة 1959 إلى استبعاد الميتافيزيقا من خلال التحليل المنطقي للغة كتطبيق على العلامة اللغوية، فاستعمل اللسانيات في الفلسفة، ثم أضاف علم الدلالة والتداولية تأكيداً منه مرة أخرى على أن البيانات الميتافيزيقية هي عارية من المعنى.⁽¹⁾

ومن منطلق مراجعاته الفلسفية استبدل بورس التجربة العلمية بـ «الحس العقلائي بكل ما تحمله كلمة تجربة من معنى، سواء المعنى المخبري أو المعنى العقلي الذي يعطى للفيزياء الرياضية، والذي يعني هو الآخر وضع الفرضية أو الفكر في التجربة، ولقد كان الاستغناء عن الطريقة الحسية، واعتماد الطريقة التجريبية يعني رفض علم النفس الاستبطاني لحالات الوعي واستبدال العمل به»⁽²⁾ ولعل مفهوم العمل ذاته هو الذي أعطى سيميائية بورس بعدها الواقعي فصلاً عن أنه كان يرى أن لا تناقض بين السيميائية والواقعية، فقد كان يرى أيضاً «أن الطريقة الوحيدة للحديث بطريقة منسقة عن العلامة والدلالة تكون من خلال بعد واقعي»⁽³⁾.

يتمثل هذا البعد الواقعي في إيجاد تصديقات واقعية لها، بوصف وظائفها التي تعمل على إيجادها، ومن ثمة ستطرح أن تعرف العلامة ونقصها بحسب صفاتها، فصفة الشيء هي حقيقته في توحه الراعي، وإذا صفت العلامات من حيث وظائفها في سياق ثقافي معين، فتلك هي واقعيتها التي لا تعني أن العلامة بديل عن الأشياء، بقدر ما يعني أنها تدل بما يسمح به ذلك السياق الثقافي، ولذلك لم يعتمد ثنائية الدال والمدلول التي لم تكن غائبة عن الفكر الفلسفي التقليدي. لأن النظر إلى العلامة بعداً ما تدل عليه يعني ما تنتجه، أي سيرورة الدلالة.

إن واقعية العلامة البورسية تعد نفيّاً للبعد النفسي الذي اعترض عليه من البداية، وتأكيد البعد الاجتماعي أو الثقافي؛ أي: العلاقة بين الإنسان ومحيطه من خلال رصد اللحظات الثلاث الأساسية لكل بناء للمعنى؛ حيث دافع «على الطبيعة الاجتماعية

(1) يرجع بول ريكور، للغة، ترجمة علي مقلد، مجلة العرب والفكر العالمي ع 8 بيروت 1989

(2) دولودال، بورس، مجلة العرب والفكر العالمي ع 3 بيروت ص 115.

(3) Claudine Tiercelin p49.

للعلمة ليس كما كان يفعل سوسير معارضة اللسان بالكلام وإقصاء فاعل الخطاب؛ حيث إن الأنا هو الذي يتكلم ولكن ما يقوله لا ينبغي أن يكون ذاتياً. إن الأنا هو مكان العلامة، وهو مكان المؤولين؛ بل بالعكس هو مكان في حالة، وكل حالة هي حالة اجتماعية⁽¹⁾ وهذا لا يتنافى نهائياً مع المنطق الذي تبناه؛ لأنه فيدرس شكل الفكر دراسة خارجية انطلاقاً من الرموز، سواء أكانت كلمات أو جملاً أو حججاً ما دامت الأفكار هي علامات⁽²⁾؛ بل إن بعض الأحاسيس والصور والمفاهيم تلعب دور العلامة، والتفكير ذاته علامة، فكيف يمكن للعلامة أن تفكر في العلامة؟ ومن أجل ذلك رأى أن أفضل طريقة لدراسة الظواهر الذهنية تتم من الخارج وليس من الداخل، فيكون بذلك قد سوّغ استخدام المنطق.

2 - اشتغال العلامات: يتقاطع الحديث عن اشتغال العلامات باشتغال الفكر؛ فالطرائق التي تشتغل بها هي نفسها الطرائق التي يشتغل بها الفكر، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن البعد التكويني في السيميائية هو العلامة وليس المنطق كما يعتقد؛ ليس لأن بورس حمل السيميائية تسمية أخرى للمنطق، ولكن لأن بنية العلامة ذاتها منطقية ثقافية؛ فالعلامة هي المقوم الأساس للظاهر بين المنطق والسيميائية، ووجه الدقة إذن، أن العلامة كائن منطقي، والدلالة ظاهرة مركبة نفايية، وهي تتسزل عند استعمال العلامة في تفاعل أحرانها بتأريخها، وإن كانت في وعي الإنسان تبدو وكأن هذا التفاعل أو المركب واحد. ما يعني انتفاء العامل التركيبي عند استخدامها أو تلقيها. فكل ما في العلامة بناء منطقي، ظاهره واحد وباطنه متعدد.

لقد استطاع بورس أن يقبض على الحلقة المفقودة في فهم العلامة - خلافاً لما كان عليه الأمر من قبل - ألا وهو البعد المنطقي للعلامة باعتباره بعداً تكوينياً فيها، ليصبح بعداً تكوينياً في نظريته، ما يؤكد أن ارتباط سيميائية بورس بالمنطق هو ارتباط بالظاهرة العلامية، وليس مجرد علاقة نتيجة بسبب، كما أن الوعي المنطقي قد أتاح له ما لم يكن معروفاً حول العلامة في الفكر الفلسفي، أو على الأقل ما لم تمطّ له تلك الأهمية.

(1) دولودال، بورس أو سوسير، العرب والفكر العالمي ج3 ص 116.

(2) Claudine Tiercelin p55

ولعل ما طرأ من تغييرات في الفكر السيمياءى الغربى، لم يبلغ قط أفكار بورس وخاصة التأويل، الذى أصبح من آليات مراجعات هذا الفكر، ما يعنى أن هناك منطقاً ثابتاً لا يمكن أن يتصل منه في أي تفكير أو دراسة للعلامة والدلالة، وهي منطق فهم الظواهر وإدراكها، وهذا يعنى أن الحلقة التكوينية في فهم بورس للعلامة، والتي هي منطق العلامة ذاتها، مازالت تعطينا الكثير، وقد تكشف عن طرائق اشتغال متنوعة في الفكر العالمى الإسلامى بخصوص الدلالة.

تتوزل العلامة حيث تكون دائماً في حاجة إلى تأويل، فالواقع لا يُقرأ مثل كتاب مفتوح، وأي اختلاف مهما كان بسيطاً قد يوقعنا في مخادعات كالتى يوقعنا فيها اختلاف نحوي بسيط بين كلمتين، ولذلك، فاشتغال العلامة في علاقة ثلاثية، يعكس مستويات ثلاثة لفهم الظواهر، وهو تصور للبنية الأولية، من خلال طرائق تراتبية ثلاث تمكنا من التعرف إلى عالم المعنى، وهي نفسها المستويات الثلاثة لصيغ الوجود التي تعد محاولة فهمها نصف ملموسة غير ذات معنى، مما أن الأمر يتعلق بلحظات أساسية لعملية بناء المعنى، من خلال علاقة الإنسان بمحيطه⁽¹⁾، وعلى هذا الأساس نظر بورس إلى العلاقة الثلاثية للعلامة الممثل وهو علامة حسية، يعبر عن الخاصية نفسها، ثم تشير إلى موضوع بواسطة مؤول الذي هو تمثيل فكري أو نفسي للعلاقة الحاصلة بين الممثل والموضوع، فيكون الممثل احتمالاً صرفاً للدلالة، ويكون الموضوع ما هو موجود، وما نتحدث عنه، والحركية لن تتحقق إلا بتوفر المؤول الذي يسمح بهذه الحركة فتكون الدلالة، ويكون المؤول علامة أخرى قابلة للتأويل. وهذا المسار العلائقي الحركي هو ما أطلق عليه بورس اسم السيميوزيس Sémiosis. نستنتج بأنها صيغ لإعداد الدلالة، وهذه الخصائص الصيفية كما يرى جاك فونتاني هي ما يميز مستويات تقطيع الدلالة في منظور سيمبولوجيا الخطاب؛ أي أنه يمكن تحديدها كصيغ لوجود الدلالة في الخطاب⁽²⁾.

على هذا الأساس لا ينظر إلى هذه العلاقة نظرة تعارض، كالتى تعكسها ثنائية الدال والمدلول؛ لأن تجاوزها لدى بورس يعنى تجاوزاً لأي تعارض كانت تفرضه

(1) Jacques Fontanille, sémiotique du discours, Limoges, PULIM, 1998p 61.

(2) ibid p 62.

الثانيات، وهو نمط التفكير الفلسفي التقليدي. ومفهوم العلامة بالطريقة التي أوردتها بورس يعني توجيه الفكر نحو شيء واحد دفعا للتعارض الذي كان يوحي به ذلك التناقض، بين ثنائيات من قبيل: الخير والشر، والشكل والمضمون والذال والمدلول، إضافة إلى أن بورس وخلافاً للوسوسير قد أعطى لهذه الصيغ دوراً في تحليل موضوعات الدلالة.

لقد وضع بورس شروطاً لاشتغال العلامة مستمدة من شروط التفكير العلمي الصحيح؛ حيث ينبغي أن تكون لها خصائص تميزها، وتكون في علاقة تأثير وتأثر بالموضوع؛ أي تكون معينة بصفة أو بأخرى بواسطة الموضوع الذي هو أيضاً معين، أو على الأقل يجب أن يتغير شيء ما متعلق بها لسبب حقيقي مع تغيير موضوعها⁽¹⁾.

إن تصور هذه الشروط للعلامة في وقت مبكر من تفكير بورس مرتبط - كما قلنا سابقاً - بتصوره ثلاثي الأبعاد: الإمكاني، والوجود، والقانون؛ حيث إننا إذا ما تأملنا هذه الأبعاد لا نجد ما سوى شرح لطبيعة إدراك الأشياء والوعي بها، وهي مشتقة من مقولات منطقية حول الوجود، وهي الأولانية وتشمل البعد الكيفي للواقع في احتماليته وعفويته، وهو عالم الممكنات والأحاسس والكميات، والثانيانية وهي عالم الموجودات والقوانين والموضوعات، والثالثانية، وتشمل الفكر والقوانين التي تربط العالمين الأول والثاني، وتكون وسيطاً بينهما، وهذا النوع من التفكير الشمولي أو الكلي يتجاوز التناقض الذي يمكن أن يوقعنا فيه كل تفكير قائم على الثنائية، وذلك ما نجده عند علماء الإسلام، كعلماء الإعجاز والأصول، والمتصوفة؛ بل إن التقسيم الثلاثي شائع في الفكر الإسلامي، وأبسط أفكاره أن اللوح المحفوظ هو العالم المطلق (الغيب)، والوجود المتجسد الذي نعيشه هو عالم الموجودات، أما القرآن فهو عالم القانون؛ لأنه الواسطة بين العالم الأول والثاني. وهناك صيغ أخرى في التراث العربي الإسلامي لا يتسع المجال هنا لذكرها.

لم يكن بورس يهدف إلى تصنيفات للعلامة من خلال هذه العوالم الثلاثة إلا ليؤكد حالة الحرية التي تمتلكها العلامات في أثناء اشتغالها، وفي الاشتغال حديث

(1) 76 Définitions sur le signe 380.1874-4.

عن الوظيفة المنوطة بها، فهو، إذن، لم يكن يسعى إلى تحديدها لأن التحديد ثبات، والاشتغال ينافي الثبات، كما أن الأساس في الحديث عن العلامة هو الدلالة التي ليست علاقة بين علامة وأخرى، ومن هنا يكون تصنيفها إلى أنواع وأنواع فرعية ليس إلا وسيلة لتصور أكثر عمقاً لاستراتيجية في التفكير هي ما يعرف بالتأويل؛ حيث يمكن أن نفهم، مثلاً من خلال الأنواع التسعة، نمط التأويل الذي يعادل كل نوع منها. فهناك، إذن، معيار يتحكم في طبيعة العلاقة الثلاثية بين العلامات وهو معيار العلاقة - علامة relation-signe؛ حيث لا يكون معنى لهذه الثلاثية إلا لأنها نظام من العلاقات.

فالمستوى الأول وهو مستوى التمثيل: يحدد علاقة العلامة بذاتها، وتتخذ هذه العلاقة هيئات فهي كيفية qualisigne؛ أي احتمال صرف للعلامة كما تتجسد في صفة معينة، أو مفردة sinsigne؛ أي الوجود المستقل بذاته أو قانون légisigne؛ أي الاتفاق والتواضع الذي يربط بين المستوى الأول والثاني. والملاحظ لهذه الهيئات، وإن بدت للدارسي بورس غير ذات أهمية، أنها مختلفة حتى مع ذاتها، ما يعني أن الأصل في أي علاقة هو الاختلاف.

إن الاهتمام بالتمثل من حيث هو أدلة مجردة للتمثيل، هو في الحقيقة تعقيب لمبدأ الاختلاف والتعدد والتحول الذي يمتلكه الممثل عبر الزمن، وإمكانية إقامة الموضوعات، وخلفها في كل الأنظمة الدالة عبر الأزمنة المختلفة. والدليل على أهميته أن بورس عرّف مصطلح العلامة به، وأصبحت مساوية له سواء مثلت موضوعاً أو لم تمثل، أو أولت أم لم تؤول، فهو علامة. لقد أكد بورس صفة مهمة للممثل هي التكرارية التي تستلزم أن يساهم الممثل في تحديد معثل آخر مختلف عنه، ويكون قابلاً للاقتراح بممثل آخر يسمى مؤولاً ويحمل خصائص ما يمكن أن يسمى دلالة⁽¹⁾، ما يجعلنا نستنتج أن كل الموجودات الواقعية والمتخيلة تشتغل بعلامات.

أما المستوى الثاني وهو الموضوع: فهو يؤدي وظيفة إيقونية iconique إذا ارتبطت العلامة بشيء من خصائص الموضوع وليس كل الخصائص، أو عندما

(1) 76-Définitions: loef 138-cp 1903-21.

تستطيع العلامة تمثيل موضوعها بالمماثلة *similarité*، ولقد أشار أمبرتو إيكو إلى أن الإيقونية درجات، فهي مثلاً في السينما أكثر مما هي عليه في الرسم. وتكون مؤشرية *indice* إذا كانت نتيجة لموضوع أو مقترنة كمظهر بموضوعها، أي أن العلاقة في المؤشر قائمة على التجاور بين العلامة وموضوعها، وللإشارة فالتشابه والتجاور مفهومان راسخان في فهم المعنى المجازي عند العرب استعارة أو كناية.

وأخيراً تكون العلامة رمزاً *symbole* إذا ارتبطت بقاءون ما بالموضوع، وكانت العلاقة من طبيعة عرفية. ولقد شاع في الكتب التي عرّضت أفكار بورس التركيز على تصنيف العلامات المتعلقة بالموضوع وهي الإيقونة والمؤشر والرمز، حتى خيل لبعضهم أنها التقسيمات الوحيدة، مع إمكانية تعيين نوع من الدلالة حتى في غياب الموضوع، ولذلك قبل أن الإيقونة تبقى علامة دالة على غياب موضوعها كأثر قدم على الرمل، والمؤشر مع أنه يفقد دلالة عند غياب الموضوع يبقى دالاً سواء أولت دلالة أو لم تؤل. أي فهمت أم لا، مثل وجود نفس في الخزانة سواء أولت على أنه مؤشر على وجود فأر في السب أم لا، فهو يثبت، أما الرمز فوجوده متوقف على وجود مجتمع وقانون غير أن التحديث عن الدلالة بهذا الشكل، أي العلامة وما تعنيه هو نوع من السقوط في العلاقة الثنائية؛ لأن الإيقونة والمؤشر والرمز وظائف تسند إلى علامة من خلال علاقة وساطة بينها وبين الموضوع، وهي تؤكد الوظيفة وتسمح بالدلالة «بامتلاك السنن الذي يتم فيه وعبره توليد كل العلامات الممكنة»⁽¹⁾.

وأما المستوى الثالث وهو المؤولة فالعلامة إذا عبرت عن معنى عام كما يبدو في بعدها الظاهر، فهي تعد علامة مفهومة *rhème* أي ما يفهم من العلامة، فالمفهوم من لفظ أسد أنه حيوان مفترس، وفي هذا المستوى يتشكل الموضوع المباشر، وإذا عبرت عن الممكن أو الحكم الذي تؤكد وتقرضه الخبرة والتجربة سواء بالسلب أو الإيجاب، أي بالصدق أو الكذب في الواقع، فهي علامة مقولة *désigne* وتأتي أهميتها من أنها ضرورية لعملية الاستدلال ولذلك، فهي تساعد على إيصال العلامة المفهومة، إذا كان الخبر موجوداً فيها، كقولنا: الحب شعور، أو بالرجوع إلى السياق

(1) سعيد بنكراد: السيميائية معانيها وتطبيقاتها منشورات الرمن، مطبعة النجاح، ط 1 الدار البيضاء،

قولنا: الحب أعمى، فمن العلامة المقولة يبدأ المؤول الدينامي الأول والثاني، وإذا خضعت لاعتبارات الفكر والمنطق فهي حجة **argument** بالنسبة للمؤول، وهنا ينتهي التأويل إلى المؤول النهائي.

إن الحديث عن الترتاب في هذه المستويات، وإن كان يبدو أنه يميله التوالي التكويني للفكر، لا يمكن أن يكون بهذه الصورة على مستوى التلقي، ما يعني إمكانية هيمنة المستوى الثالث على المستويين السابقين. ف رؤية العلم لا ترتد بنا إليه ككيمة أو كمادة خام؛ لأن رمزية هذا العلم تبرز أولاً؛ كأ نرى الجزائر في العلم، وقبل رؤيته علماً هو قطعة من قماش ذات ألوان مختلفة، وإيقونة هلال ونجمة؛ ولذلك خيل لبعضهم أن فكرة التمثيل، لا قيمة لها، ولذلك أهمل الحديث عنها في كثير من الكتب التي تحدثت عن تصنيف العلامات عند بورس. وكما أهمل الحديث عن المستوى الأول وهو التمثيل لاعتماد أنه مكث بذاته، أهمل تصنيف العلامات الخاص بالمؤول لاعتماد أنه بمثابة الفضلة بالنسبة إلى الرمز، على الرغم من أن المؤول له أهمية خاصة بالنسبة لبورس فهو عنصر وساطة يقوم بالإحالة والتأويل، وهو كما يعرفه: الفكرة التي تولّد العلامة أو الأثر الذي يحدث في ذهن الشخص وهو يتلقى علامة ما. وقد تكون العكرة معنى ما تعبّر عنه العلامة بشكل صريح ومعين وهو الموضوع المباشر، أو انطباعاً عاماً يفرضه شعور ما أو أثراً يفرضه المعرفة القبلية التي تخضع للتجربة، ولذلك قسم بورس المؤول إلى مباشر، ودينامي الذي تتأكد من خلاله سيرورة التأويل ونهايته.

إن وضع بورس نهاية للتأويل لا يباقض مفهوم السيرورة ولا يطعن في عملية التأويل، وإنما يؤكد أن السياق يسمح بتأويل العلامة بقدر ما يحمله، ويقدر وجود العلامة ضمن سياق معين، وكلما تغيّر السياق أمكن تأويل العلامة من جديد، ما يعني عدم نهاية السيرورة والتأويل وفي الوقت نفسه نهاية التأويل. فالسلطة التي يهيئها السياق للتأويل بما يوفّره له من وسائل شعورية ومنطقية وغيرها، هي نفسها السلطة التي تقر بانتهاء التأويل، ويأتي سياق آخر تستقبل فيه العلامة، فيكون السياق الجديد هو منار العملية التأويلية، وفي كل مرة يعمل السياق على إيقاف التأويل وعلى بعثه من جديد، وذلك هو سر النهائية والسيرورة غير النهائية في الوقت نفسه.

إن ما في نظرية بورس من جدته هو تلك القدرة على تصنيف العلامات، بطريقة منهجية علمية كأقصى ما تكون عليه الدقة والموضوعية، ولكنها موضوعية لا تتكرر للذات في الوقت الذي تتجاوزها، ما دامت تقدم نفسها بديلاً للمنهج العلمي. ولهذا كله يصبح التساؤل حول ما إذا كانت سيميائية بورس قد خلفت منهجاً هو نوع من التمرکز حول الصورة العارضة للنظرية، وهي الآلية التي تتحدث كما لو أن أنظمة العلامات قد تجمعت في بوتقة من الأجزاء هي العلامات، فتعامل معها باعتبارها معطى مكتملاً، في حين أن بورس أقام نظريته على حركية اشتغال العلامات.

ولعل التفتيب هذا يؤكد الانتقادات الموجهة إلى نظرية بورس عن غياب الحدود حول عدد الممثلات التي يمكن أن يؤولها مؤول العلامة كعلامات للموضوع نفسه، وغياب الحدود من جهة الموضوعات؛ حيث إن هناك مجموعة من الموضوعات التي تعين انطلاقاً من المؤول (الركيزة)، فإذا ما تم تحوّل المؤول إلى ركيزة (ممثل)، فسوف نحصل على مواضيع ومؤولات جديدة، وبالتالي فالموضوع غير المباشر يبقى دائماً غامضاً ومقصوداً في الوقت نفسه، إلى جانب غياب الحدود على مستوى المؤول المحكوم بمنأى قابلية التأويل من جديد وإلى عدد لا متناهٍ (1).

في الحقيقة يبدو أن بورس كان على وعي بهذا التعقيد، والدليل على ذلك أنه كان يغير تفرعاته واصطلاحاته في كل مرة؛ لأنه كان يفكر من خلال العلامة في المعنى تلك الإشكالية الأزلية التي لا يمكن القبض عليها من خلال تحديثات أبدية؛ ذلك أن كل علامة تحمل قصداً معيناً في سياق معين، نواصلي ثقافي أو غير ذلك، وهي تستجيب لطبيعة في الفكر الإنساني غير المحدود بحالات يجد فيها نفسه في كل مرة إزاء معانٍ ودلالات لا تنفذ؛ حيث لا توجد علامة معينة تماماً، وكلما بلغت علامة ما في التعيين والتحديد ينزلق منها المعنى، وكما لا توجد علامة معينة كلياً، لا توجد أيضاً علامة مطلقة لا تعرف أي نوع من التعيين.

وإن تصنيفه للمؤولات الذي ألحقه بعد حديثه عن أنواع المؤول الدينامي ليس مجرد إضافة أو حجباً في تغيير التسمية، ولكن من أجل توسيع معنى المؤول الدينامي الأول والثاني والنهائي في علاقته بالشخص الذي يؤول. وتجاوزته إلى

(1) voir Claudine Tiercelin p73-77

المؤول يؤكد أن دلالة العلامة لا تكون أيضا معزول عن إدراكها من قبل شخص يؤولها بحسب مخزونه الفكري والثقافي، ما ينعي الاعتراض الذي قام حول اتهامه بدراسة العلامات معزلة؛ حيث يؤكد في أحد تعريفاته ذلك بقوله: «أعرّف العلامة كشيء محدد لشيء آخر هو موضوعة، الذي يحدد شكل ما أثرأ في شخص ما، هذا الأثر الذي أسميه مؤولا، ويكون محدداً بصفة وبسببية بواسطة الأول، لقد أضفت عبارة في شخص ما كما لو أنني بصدد إلقاء كعكة لسييرير cerbere لأنني يشت من تبليغ تصوري العام للآخرين»⁽¹⁾

قد يكون حديث بورس عن نوعين من الموضوعات المباشر والديامي تأكيداً على إكثانتين أو حالتين لاشتغال العلامة الأولى حين تسفر العلاقات التي تحدث بين مستوياتها إلى موضوع تمثله بطريقة تلقائية أو مباشرة، والثانية، حالة حدوث موضوع خارج العلامة، وعادة ما يكون حدوثه مشروطاً بقصد أو سياق ثقافي، والفرق بين الموضوعين ليس في تمثيل الواقع، ولا في درجة ذلك التمثيل، لأن كليهما قد يكون خيالياً، كما أن الموضوع الديامي قد يكون أنشراً أو انطباعاً عن الموضوع المباشر، مقتضى هذه ذهبة مرنة بالمعرفة السابقة يعتمد فيها التأويل، وهو ما يؤسس لدعامة السميوزيس sémosis تلك الحركة التي تنشأ من المؤول، ومن أجل أن تكون سيورة جيدة وضع بورس دعامتين أساسيتين هما⁽²⁾:

- يجب أن تكون بين الموضوع والمؤول علاقة ديناميكية كمبدأ السببية؛ أي نوع من التقارب في نظام العلامات، كما يجب توفر عنصر مهم لإدراك هذه العلاقة السببية وهو عنصر الخبرة فمن خلاله يتم الدخول في نظام الفهم والمعنى. ومفهوم الخبرة عند بورس هو مجموع العادات التي تشكل معرفة الفرد القبلية، أي السنن الثقافية التي تمكنه من ربط الموضوع بالعلامة، لأن الإنسان ليس له القدرة على إدراك المجهول، أي معرفة عن العالم الداخلي هي نتاج إسقاط معرفتنا بالعالم الخارجي. ولذلك، فلا أهمية لمفهوم ما إلا إذا مرّ بالحس ليجعل منه أو له أنشراً في الواقع. وهذا ما يؤكد تداولية منظور بورس السيماني الذي لا يتصور وجود نظام دال دون

(1) Definitions 1908-47

(2) Claudine Tiercelin p70

خبرة تشكل المعرفة القبلية التي يتم بها الربط والإحالة والتأويل لأن السيميوزيس ذاته يبقى بلا معنى دون هذه الطاقة التي تدعم فعل التشارك بين الممثل والموضوع والمؤول، والعلامة لا تكون علامة إلا بمقتضى تأويلها وتمييزها كعلامة أخرى للموضوع نفسه، وإن السلسلة غير المتناهية من العلامات المولدة يمكن النظر إليها كدليل على فهم العلامة، على الرغم من أن بورس يرى «أنه لا يستطيع أن يقول بصفة دقيقة ما يعنيه فهم العلامة»⁽¹⁾

لقد أفرز تفكير بورس في طريقة اشتغال العلامة وعياً جديداً، كان لا بد أن ينتظر نصف قرن لينتبه إليه في ظل هيمنة إقصاء الدلالة من الدراسات اللسانية، وكان لا بد عندما وجه الوعي بالدلالة أن يوجه الاهتمام بالنص باعتباره ملفوظاً وبالإحالة الإنسان مرسلاً ومستقبلاً، وكلاهما يسهم في إنتاج الدلالة في إطار المعد الاجتماعي والثقافي الذي يربطهما، فالسيروية ليست لعبة تؤدى وحدها بعيداً عن الإنسان. والتأويل لا بد له من شخص يقوم به، بل أكثر من ذلك، إنها تجعل الإنسان يفكر، وفي ذلك يقول بورس: «إن قولنا بأن العلامة تمثل موضوعاً، نسلّم أن تكون محرّكة للفكر بطريقة يتحدّد بها شيء ما في هذا الفكر»⁽²⁾، وليس تحريك الفكر إلا إثارة المخزون الثقافي أثناء التأويل، والذي لا تكتسب السيروية وجودها إلا به. ولقد أدرك بورس هذا الأمر في آخر حياته حينما أحسّ بضرورة هذا الجواب في نظريته؛ حيث يقول سنة 1911: «إن كلمة علامة تشير إلى موضوع ذهني يقوم بتحريك مظهر معيّن من العملية الذهنية، إرادية أو غير إرادية... والفكرة أو العملية الذهنية التي تثيرها العلامة وتعطيها لموضوعاتها هي مؤولها، فلا يمكن أن تشير إلى موضوع لا يعرفه المؤول. ولذلك يكون لموضوع العلامة بالضرورة بعض شظايا التاريخ أي تاريخ الأفكار»⁽³⁾

لاحظنا، إذن، من خلال تعريفاته في آخر حياته أنه يؤكد هذه النقطة البديهية في عملية التأويل، وعمل السيميوزيس الذي لا يكون بمعزل عن الإنسان، لأنه لا معنى للدلالة إلا بتداولها ولا يمكن تداولها إلا بالاستناد إلى مخزون اجتماعي ثقافي،

(1) Définitions 1902 0599 ms. v16

(2) Définitions 6-347-cp-1909-52.

(3) Définitions -849-md-1911-56.

وهو ما يؤسس لقضية المرجع التي عدت نقطة ضعف في اللسانيات والسيمبانيات المحايثة.

3- نظرية بورس السيمبانية والمنهج: لعل ما يطعن في سيمبانية بورس هو أنه لم يترك منهجاً أو نموذجاً يقتدى به في تحليل الأنظمة الدلالية على غرار ما فعله (غريماس) مثلاً. لا شك أنه بمجرد انبثاق المعرفة الخاصة بالعلامة والدلالة، تطرح إمكانية أن تصبح شكلاً أو نموذجاً لمعالجة كل الظواهر الدلالية، كما أن عدم صلاحيتها لتطبيقها على مختلف الظواهر والأنظمة العلامية لا يطعن في قدرتها على معالجة هذه الأنساق بقدر ما يؤكد الشمولية التي تمتاز بها النظرية؛ لأن العلامة يمكن أن تدرس من حيث بنيتها أو دلالتها، أو في علاقتها بمستعملها، أو بسياقها البعيد والقريب، مما يعني أن منها ما قد يكون سوباً أو دلالياً أو تداولياً أو اجتماعياً أو غيره، ومن هنا فالسيمبانية البورسية هي بصها حركية منفتحة على اشتغال العلامات وإنشائها، وكل كشف عن طبعة اشتغال أي نظام دلالي هو دراسة سيمبانية، ولعل هذا ما ارتقه بورس حين قال: إنه لا يستطيع دراسة أي مجال إلا سيمبانياً، وربما كان هذا ما يسوغ امتداد السماء إلى مختلف مجالات الحياة والأنساق العلامية كالسحر والتاريخ، الأسطورة واللباس وغيرها كما رأت ذلك كوهستيف، ولم يكن هذا الامتداد نتيجة العثور على منهج جديد بقدر ما كان ذلك نتيجة اكتشاف السيمياء لكل الماهج واستعادة الموضوع الأثير ألا وهو الدلالة. وإذا ما تتبعنا بعض العلامات الدالة في المعرفة السيمبانية المعاصرة من خلال أعلامها، فنستشف عند خصوصية هذا الفكر وعلاقته ببقية المجالات باعتباره بديلاً متكاملاً يقف أمام خصوصية المناهج المختلفة، فكانت السيمبانيات هي البديل السيمباني الموحد بين مسالك الاستقراء العلمي.⁽¹⁾

لقد ترك بورس نظرية قائمة على وسائل علمية منطقية في استطاق العلامة والدلالة تقوم على تفكيكها إلى أجزاء مكونة لها (الممثل والموضوع والمؤول) بالنسبة للعلامة، والمؤول المباشر والدينامي بالنسبة للدلالة، وإمكانية النظر إليها في

(1) عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس 1995 ص 19.

بالنسبة للعلامة، والمزول المباشر والدينامي بالنسبة للدلالة، وإمكانية النظر إليها في حركيتها، وهذا الأمر كان كافياً في اعتقادنا لتحقيق القدرة على دراسة العلامات، وإدراك طبيعة اشتغالها في نسق ما، وكيف يكشف الإنسان الدلالة في الوقت الذي يتجاوز النفسية المعرفة والانطبعية الحسية، ويحقق الموضوعية. هناك من يعتقد أن السيميائية لم تستطع أن تنفرد بمنهج إلا استناداً إلى المعرفة اللسانية أو البنيوية، ودليل ذلك ما امتاز به منهج غريماس من طوعية في تحليل النصوص.

صحيح أن البنيوية هي دراسة سيميائية محايثة للنظام اللغوي باعتباره أهم أنظمة العلامات، لما تنفرد به من خدمات لبقية الأنظمة الدلالية الأخرى، وهي النقطة التي أثارت الجدل حول أيهما الأصل وأيهما العرع اللسانيات أم علم العلامات. غير أننا إذا رجعنا إلى إقرار بورس المتداول بأنه لم يستطع دراسة أي شيء: رياضيات، أخلاق، ميثافيزيقاً، كساء، علم التشريح، علم الفلك، علم النفس، صوتيات، اقتصاد، لعبة الورق، الرجال والنساء، الحمر وغيرها إلا بواسطة «دراسة السيميائية»، يتبين لنا مبدئياً أن السيميائيات كما نظر لها هي المورج الشامل والمنهج الأمثل الذي ندخل به إلى دراسة أي نظام دلالي، مادامت هي النظرية الشكلية وشبه الضرورية للعلامات، والتي هي اسم آخر للمسطح؛ لذلك قضى حياته في محاولة صياغة هذه النظرية الكلية التي يمكن أن تكون صالحة للتطبيق. فهو بصفته فيلسوفاً وليس محلل نصوص، صاغ نظرية تصلح لتفسير كل الظواهر الطبيعية والإنسانية، ومن صفات النظرية أن تكون شاملة ومجردة، وبما أن النص الأدبي هو ظاهرة إنسانية، ينتجها العقل الإنساني، فما ينطبق على باقي الظواهر يطبق على النص، ثم إن كون نظرية بورس شاملة ومجردة تعني بالضرورة أنها صالحة لتفسير كل الظواهر أو أكثرها، ومن هنا نفهم سر تأكيد أنه لم يستطع دراسة كل الذي ذكر إلا وفق السيميائية. كما أن المفاهيم المجردة هي التي تنتج المناهج؛ فمفهوم البنية مثلاً فكرة مجردة لكنها أنتجت مناهج متعددة، وكذلك العلامة هي مفهوم فلسفي مجرد باستطاعته أن ينتج مناهج، لذلك فالتحذير منها لكونها مجردة لا يمكن أن يطعن فيها، إلا إذا كان هناك خلل منطقي يطعن فيها، أو إذا كانت هناك إمكانية لهدمها منطقياً لوجود بديل مغاير لها.

لكي يرفع سمة التجريد عن نظرية بورس، ويجعلها قابلة لإنتاج نموذج تطبيقي، راح جيرار دولودال وجوويل ريطوري يؤكدان اجتماعية هذه النظرية التي تفرض حضور الإنسان داخل العلامة، باعتبار أنها ليست ثنائية، والسيرورة تقتضي أن يكون الإنسان مندمجاً فيها، ويجعلها قابلة للوصف من خلال استحضار كل قدرات الإنسان وفعاليات الفرد⁽¹⁾ من قصد وإبداع وتأويل. ولقد رأى دولودال أن التحليل السيميائي المستمد من نظرية بورس، يقتضي النظر إلى زمر العلامات، وهي الأنساق المختلفة بوصفها أمثالات ثم ربطها بموضوعاتها بعد أن نكون قد أعطيناها مؤولاتها، وهكذا نطلق حركة تحليل العلامة التي هي علامة ثلاثية من الممثل نحو الموضوع مروراً بالمؤول، ولقد طبق نموذج التحليل هذا على لوحة الجوكاتلما باعتبارها زمرة من الممثلات الوصفية والمفردة ثم الموضوع المباشر فالدينامي بأنواعه. عند انتقاله إلى تحليل نص شعري أشار إلى أن التحليل لا يختلف من الساحة المبدئية عن تحليل اللوحة، لكنه راح يسعرض الحوالب النسبية والدلالية للنصوص اللغوية مستنداً إلى لسانيات مارتيني وتشومسكي وإلى البلاغة؛ ما يعني أنه - إلى جانب اعتماده على تصنيف بورس - كذلك آليات لسانية في تحليل التركيب والدلالي للنص الشعري بطريقة تعتمد التصنيف وتوظف المفاهيم السامية ومصطلحاتها.

غير أن جعل نموذج بورس أسير طريفته في تصنيف العلامات ليس سوى تكرس للتجريد؛ ذلك أن فهم العلامات محسب تراتبها شيء، وتحليلها شيء آخر، بحيث لا يقتضي بالضرورة تتبع المستويات، وتتبع المؤولات؛ بل قد نمارس العملية في الوقت نفسه، كما قد تتجاوز الحديث عن بعض العلامات الفرعية بالتركيز على العلامة التي يتحقق بها التأويل. لعلّه السبب الذي جعل دولودال يؤكد أن تحليله هو مجرد تصنيف يبدؤجي سمحت به نظرية بورس المفتوحة على تطبيقات مغايرة، والوصول إلى نتائج أخرى أفضل.

والحقيقة أننا نلمس إشكالاً واضحاً على مستوى النصوص، خاصة؛ إذ إن الحديث عن موضوع نص وعلاقته بمؤولاته قد تحدد قبل إدراك الممثلات ما يجعل عملية تصنيفها لاحقة لعملية إدراك الموضوع وتأويله، وليس هذا خاصاً

(1) جيرار دولودال وجوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات ترجمة. عبد الرحمن بوعلوي ص 93.

بنظرية بورس، فحسبه بل بكل المناهج التي تعتمد على تمكيك عناصر البنيات، الذي كثيراً ما يتم انطلاقاً من إدراك أولي للمضمون الدلالي⁽¹⁾، مثلما هو الأمر في البنيوية؛ الأمر الذي جعل بعض النقاد والدارسين لا يجدون فرقاً بين البنيوية والسيمائية، والحق أن هناك جانباً من الصحة؛ لأن المضمون أو الموضوع الذي تكشف عنه البنيوية هو جزء مما توثقه سيميائية بورس، ولنقل: هو بمثابة الوقوف عند الموضوع المباشر كما تقدمه العلامة؛ ولذلك سمي علم الدلالة البنيوي (سيمائية محايدة).

لقد كان هدف دولودال التعريف بنظرية بورس في فرنسا، والدعوة إلى استعمال مفاهيم مستعارة من نظريته، إضافة إلى علامات الموضوع (الإيقونة والمؤشر والرمز) لأن هناك علامات خاصة بالممثل وأخرى بالمؤول، وقال إن المظهر الثلاثي الذي محر السيميائي لا ينبغي أن يجعلنا نتوقف عند تعريفه الثلاثي فقط، فذلك أن السيموز ليس شكلياً فقط، فهو يشمل في وضح تقوم فيه حدود المكانية والزمانية، لنقل الحدود السوسيو- تاريخية لتحديد المؤول وإعطائه مصطلحاً، وهكذا يتوقف المؤول على أن يكون علامة ويصبح مؤقلاً بهائياً⁽²⁾، وهذا كله يعني أن دولودال كان على وعي كبير بأهمية نظرية بورس، ونصوره لسيمائية تأويلية، وتصنيف دولودال للعلامات التي اعتقد سعيد بن كراد أنها لم تعد تنفع أحداً، لأنها لا تتميز بأية مردودية على مستوى مقارنة الوقائع الإنسانية⁽³⁾، سبق وأنها لم تنفع دولودال نفسه كما أشرنا، غير أننا لا نستطيع بأي حال إنكار مردوديتها، ليس فقط لبيداغوجيتها بالنسبة للمبتدئين، ولكن لأنه لا يمكن المرور إلى التأويل دون فهم الجانب التمثيلي للعلامات داخل النص.

لقد أكدنا سابقاً أن اشتغال العلامات عند بورس ليس اشتغالياً ألياً كمن يدعي أن الطبيعة تشتغل بذاتها دون مسير لقوانينها، ولقد أكد ذلك في عدة مواضع من تعريفاته للعلامة، والدلالة هي من خاصيات اشتغال العلامات، ما يعني أن البقاء عند حد وصف التفريعات يبدو غير ذي أهمية في التحليل من حيث كونه مقصوداً

(1) عبد السلام الممدي: قضية البنيوية ص 27.

(2) جويلر دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات ص 169.

(3) سعود بنگراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 72.

في ذاته؛ بل لا بد أن يتم من أجل رصد طريقة اشتغال السيروورة السيمياءية، ولعل ذلك ما فعله محمد الماكري في دراسته المؤسسة من كتابه (الشكل والخطاب)؛ حيث قدم نموذجاً تحليلياً جيداً استناداً إلى بورس، لم يأت به من النظرية الجشثنائية في الصورة التي كانت له سنداً قوياً في التحليل، ولكن من فهمه لطبيعة التأويل البورسية التي يقوم بها الشخص المؤول.

ففي دراسته لقصيدة (هكذا كلمني الشرق، موسم الحضرة للشاعر محمد بنيس) اعتمد على المستويات الثلاثة لنظرية العلامة عند بورس وهي: مستوى التركيب، مستوى الدلالة، ومستوى التداول. وبعد انتهائه من دراسة المستوى التركيبي الذي اعتمد فيه على معانية النص من حيث الممثلات؛ أي وصف التركيب العلامي للنص، شرع في دراسة المستوى الدلالي أي علاقة الممثل بالموضوع؛ حيث بين أنه من وجهة نظر سيميولوجية «يفترض أن يكون النص كممثل مرتبطاً بموضوع معين ينوب عنه مظهره التمثيلي المنجلي في تركيب النص»⁽¹⁾. وبما أن النص من زاوية تركيبه علامة مفردة تتألف من علامات بوعية، حاول أن يبين العلاقات بين هذه العلامات وموضوعاتها، بدءاً من الفضاء النصي بصفته نسخاً سيميائياً خاصاً هو النسق اللغوي الذي يحيل إلى جابه التراضي، فتصح مكوناته علامات قانون، إلى جانب أنها علامات رموز سوف يكون التساؤل عن موضوعها الرمزي هو تساؤل عما يقوله النص المكتوب، وما يمكن أن يفهمه القارئ؛ لذلك رأى أن معرفة الخط واللغة لا يوفران معرفة، على الرغم من أن بعض المكونات الفرعية للفضاء النصي قد تحمل دلالات كالنبر البصري، وحركة الأسطر وعلامات الترقيم، وتوزيع البياض والسواد، فخلص إلى أن دلالة الفضاء النصي بصفته مكتوباً هي رمزية، وهي مؤشيرية بصفته عنصر النبر البصري، وأيقونية بصفة حركة الأسطر وعلامات الترقيم وتوزيع البياض والسواد. وهو الشيء نفسه الذي رصده بالنسبة للفضاء الصوري المرتبط بالأشكال والرسوم المركبة وغير المركبة، فكل واحد منها عبارة عن إيقون، غير أننا بحاجة إلى ضرورة تحديد الموضوع في سياق الفعل التأويلي.

وانتقل بعد ذلك إلى مستوى التداول، أي تحديد العلاقة بين الممثلات والموضوعات في إطار عمل المؤولات، ورأى أن الشاعر يقوم بإنجاز تركيب للنص

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1 المركز الثقافي العربي، بيروت -

ثم يقوم بتفكيكه، أما المتلقي فيقوم بتفكيكه ليعيد تركيبه مانحاً إياه المؤول الذي يرغب فيه، وهذا ما أشار إليه دولوفال في حديثه عن التواصل، لأن نجاح العملية التواصلية مرهون (بمراعاة احتمالات التأويل من طرف المرسل... وتقديم أقرب مؤول ممكن من قبل المتلقي - مؤول يرغب فيه المرسل، حتى يتمكن من الموضوع كدلالة).

حاول محمد الماكري بعد ذلك معالجة مكونات القصيدة التركيبية؛ حيث ركز على العلامات النوعية في الفضاء الصي والصوري، ما يؤكد أن تصنيف العلامات لا يكون لذاتها بحيث يتم التعرف إليها ثم ما نلبث أن نغادرها ولا نعود إليها، وهنا تكمن جدوى تصنيف العلامات.

أما المكون الفرعي المتمثل في الخط فقد رأى الماكري أنه يحمل بعدين: جمالي وإجمالي، فركز على البعد الإجمالي لارتباط الأول بعمل الخطاط، وتوصل بعد الوصف إلى تأويل مفاده أن (سمات القوس والانعكاف تميز الخط المغربي الأندلسي عن غيره)، وتدخل الذاكرة في إعطاء الانطباع الأول للمتلقي؛ حيث يقوم بجملة من الإحالات التي تدرج ضمن المؤول الشعوري، فيحمله يستحضر نماذج مختزنة كخط المصحف، والمخطوطات، فتشأ علاقة بين ما هو ديني إلهي وأدبي بشري في الحالة الأولى، وعلاقة بين القديم والحديث في الحالة الثانية. وانتقل بعد ذلك إلى البحث عن الموضوع المباشر والدينامي، مستعيناً بقريتي العنوان والشاعر ليجري مقابلة بين المشرق والمغرب، ثم تتميز هذه المقابلة بمؤول دينامي مرتكز على السياق الخارجي، كبيان الكتابة لمحمد بنيس، فوصل إلى نتائج تثبت أن: «هوية الخط المغربي «هوية المكبوت»، ابتهاج الهوية. وأن الخط المشرقي «استبداد المركز» إلغاء الخط المغربي. وأن الخط المغربي «المغرب الجغرافي»»⁽¹⁾

أما دراسته للفضاء الصي فقد توصل فيها إلى أن لغة النص بمستوياتها المعجمي والاستعاري تتصل بموضوع مباشر يتمثل في العدوان والمواجهة، المساندة/النفرد، المشرق/المغرب. أما الموضوع الدينامي، فقد أورد المقاطع الحاملة للعناصر

التأويلية التي مكّنته من استنتاجه بواسطة المؤول النصي، وهو موضوع اشتراك حذّي المراقبة في مظاهر العنف والموت»⁽¹⁾

ودرس بلاغة الاشتغال الفضائي في النص من حيث التبشير والاستعارات والتشاكلات البصرية، وأكد خطورة عزل الاشتغال البلاغي للنص عن بلاغته اللغوية؛ لأن هذا العزل من شأنه أن يحصر الأشكال البصرية في معاهها الإيقوني السكوني، ثم اهتم بالاشتغال السيماني للعلامات اللغوية وغير اللغوية في النص، فأوقفنا على كيفية تمام عملية الفهم والتأويل، وكيف أن هناك طرائق منطقية في الفهم توازي الطرائق المنطقية التي تشتغل بها العلامات في هذا النص، وكيف يستند إلى السياق في استنباط الدلالات من أجل تحليل الحركة التي تنشأ داخل العلامة وتستمر بها وخارجها، وهو جوهر السيرة السيمانية التي كان أول الباحثين في الوطن العربي من طبق النموذج الروسي في تحليل النص الشعري فحاء من بعده نقاد وباحثون كرسوا الطريقة الشكلية الكنبية التي وضعنا فيها الدراسات الآلية

لقد تعمّدت عرض نموذج تطبيق محمد الماكري لنظرية العلامة الروسية لبيّين من خلالها أن المناهج تقوم على مفاهيم ونظريات فلسفية، ولأن الشمولية والتجريد يجعلان من مفهوم أو نظرية ما قابلة للتطبيق كلياً أو جزئياً، فإن هذا يلغي التعارض المعتدل بين نظرية بورس الفلسفية وقابليتها للتطبيق ولعل عمل الماكري خير دليل على ذلك. لنتأكد أن وصف العلامات والتوقف عند الممثلات ليس من أجل العبور إلى المستوى الدلالي والتداولي فحسب ثم ننهي منها، أو هو تطبيق للطريقة التراتبية التي تحدّث عنها دولوفال، وإنما تبقى وسيلة للحصول على المؤول النهائي، كتأكيد على الجانب التواصلّي لأي نص، وهو الجانب الذي أنكره بول ريكور ضمنيّاً داعياً إلى وجوب توخي الحذر عند تطبيق نظرية بورس في العلامات على النصوص، لأن «المؤول عند بورس ينصب على رموز (يقصد علامات)، أما عندنا فينصب على منطوقات»⁽²⁾ أي (ملفوظات). إن الحذر كفكرة إنشائية ذاتية تصدر من فيلسوف، لا يعني عدم قابلية نظرية بورس للتطبيق على النصوص، لأن بورس ذهب إلى أبعد من

(1) م ن ص 294.

(2) بول ريكور، النص والتأويل، تر: منصف عبد الحق، العرب والفكر المعاصر ج 3 ص 51.

فكرة المنظومات أو الملفوظات وهي العلامات. فالملفوظ صنف علامي ينطوي ضمن نظريته في العلامة التي سعى من خلالها إلى الكشف عن العلل التي تقف وراء العلامة، وليس عن القوانين فحسب، حتى بدا له أن الكشف عن العلل يكاد يكون الوظيفة الوحيدة للمنطق، الذي يرفض أن يراه فناً ولا شكلاً، بل علماً للواقع، وهو نفسه السيميوطيقا في تسمية أخرى له، ذلك أن البحث عن العلل هو الذي يجعلنا قادرين على تفسير العالم، ليؤكد أن القوانين واقعية وليست من صنع العقل الخالص، وهي عنصر فعال قائم في الكون. وإذا ما تأكد لنا - مما عرضنا - البعد التداولي لهذه النظرية يبقى الحذر الذي تحدث عن ريكور موقفاً شخصياً وحسب.

وتأكد أهمية نظرية بورس من خلال دراستها للأنساق المختلفة لغوية وغير لغوية، لطابعها الشمولي، ولكن منظوراً إليها من زاوية المعنى أو المعنى في حقيقته التداولية، أي في سيرورته وكيف يسهم التأويل في عملية إنتاج المعنى في إطار السياق؛ لأن السيرورة لا تتم بالعلامات فقط، مجردة عن الفعل الثقافي، هذا الفعل الذي سيكون له دور كبير في امتداد السيميائيات، وفي تصورها لقضية الثقافة والمرجع الملقاة من الدراسات المعاصرة.

إن أهمية أطروحة بورس في حائنها التطبيقي أنها تسمح بالتفاعل بين الوعي والأشياء، أو القارئ والنص إذا كان التعامل مع أنظمة لغوية، وهي عودة إلى الذات التي هي وجه آخر للعودة إلى القيم. وإذا كانت الثورة اللسانية قد دأبت على العمل ضمن نظام من الثنائيات ومحاولات التوفيق بينها مركزة على الجانب الشكلي في فهم العلامة، ما جعل الفيلسوف، كما قال بلومفيلد «يلاحظ أن الألسنية هي الوحيدة التي يمكن أن يقال عنها إنها ضد الفلسفة، وإنها ضد الفكر وإنها ضد السيميائية (علم الدلالة)»⁽¹⁾ فإن فهم هذا التوجه الضدي يجعلنا ندرك أهمية توجه بورس؛ لأن ضد الفلسفة يعني الاهتمام بالجزئي بعيداً عن الكلّي الذي صدر عنه، وهذا ما حرصت عليه المناهج المعاصرة التي تبنت طروحاتها، وضد الفكر يعني ضد الذات؛

(1) بول ريكور، فلسفة اللغة، ترجمة: علي مقد، مجلة العرب والفكر العالمي ع8 مركز الإنماء القومي، بيروت 1989 ص7.

أي عدم الاهتمام بمن ينتج النسق والمعنى، أما ضد علم الدلالة فيعني تغييب جوهر التفكير في العلامة الذي هو الدلالة المقصاة من التفكير اللساني، أو التي اختزلت في شكل مثلما دأبت عليه السيمياءيات المحايثة.

إن هذه العناصر الثلاث: الكلية، الذاتية والدلالة، جوهر اللقاء والتفاعل بين الوعي والأشياء والإنسان والعالم، إنه تفكير يقدم تركيباً مهماً وشاملاً يتجاوز التناقض والتعارض بين الثنائيات، والاعتراف بالخاصية الذاتية ودور التأويل. ومن هنا ندرك لماذا لا يمكن النظر إلى سيمياءية بورس على أنها مجرد منهج يتم تطبيقه على النصوص بالآلية نفسها التي يمكن بها تطبيق نموذج بروب أو غريماس مثلاً.

لعل الوعي بهذه الأهمية لبورس هو الذي جعل الفرنسيين يعيدون قراءة دوسومير بمقولات بورس، فيعقدون مقارنات ويبحثون عما تشابه، وإن اختلف، في مقولاتهما مثلما فعل دولوفال وباسكال مارسيلو وغيرهما.

أخيراً ليس هذا الاستعراض الموحى عن بورس، من أجل الوقوف على امتدادات أطروحته في السيمياءيات المعاصرة فقط - وهي كثيرة - ولكن، لأن فيها من عوامل الانفتاح ما يجعلها تحتوي على المعايير الكبرى للقراءة المفتوحة، فهو قدم بتصنيفه للعلامة والسيرورة السيمياءية المفاهيم الإجرائية من أجل دراسة علمية لأي نظام دلالي. وهذه المفاهيم نراها اليوم تستير هم الباحث في مجال السيمياء، وقد ضاق ذرعاً بالسؤال المحايث للمعنى، فيحاول أن يتجاوز شكلاً معيناً من أشكال معايينة المعنى لفتح المجال إلى صورة أخرى أكثر اتسجماً مع المعنى في وصفه والتفكير فيه، وخاصة المعنى الأدبي، وهي ليست قيمة مضافة حققتها سيمياءية بورس لتسد فراغاً، وإنما هي القيمة الأصلية في كل نظرية تحاول أن تنفذ إلى المعنى وعلاقته بالعلامة.

لقد تعرض بورس - على الرغم من المواهب التي عرف بها منذ الصغر - لمضايقات عملية واجتماعية، عانى من جرائها العزلة والفقر، لكن مضايقات الفكر كانت أشدّ وقعاً عليه، وخاصة معاناته في محاولاته توصيل نظريته في العلامة، لقد قضى أكثر من ربع قرن في محاولات لإفهامها، ونلمس ذلك من خلال مراسلاته، التي يقول في بعضها: «لقد عمم تصوري حول العلامة تعميماً واسعاً حتى صرت يائساً من إفهامه للآخرين، لهذا سأحدده لكي أكون مفهومأً للعلامة شيء محدد ومقصود بوساطة موضوع من جهة، ومحدد بطريقة ما، بنفسية مؤوله، الذي سيحدد

بدوره كوسيط بطريقة غير مباشرة للموضوع المباشر للعلامة، وهذا التعريف هو في غاية التعميم؛ ذلك أن تحديد نفسية المؤول هو ما أسميه مؤول العلامة⁽¹⁾. وفي حديثه عن المؤول بعد أن حدده بالأثر الذي يحدث على شخص ما، يقول: «لقد أضفت عبارة على شخص ما كما لو أنني بصدد إلقاء كعكة لسريبر، لأنني يائس من إيصال تصوري للآخرين»⁽²⁾.

وعلى الرغم من المضايقات فقد كانت له طاقة فذة في محاصرة الطاقة المنبعثة من العلامة التي لم يكن يسمحها نموذج أو منهج واحد يتبع، فيحاصر المعنى داخل سياج من القواعد أو الآليات، ويوقع الباحثين بعده في سيل من الصور المستسخة، لأنه أدرك أن علل المعنى متنوعة بتنوع طرق اشتغال العلامات، وقواعد اشتغال العلامات في حركية وسيروية لا متناهية، والخبرة والسياق الثقافي وحدهما الكفيلان بتأويل الدلالة، لذلك كان أمتافاً قضى حياته في البحث في العلامة والدلالة، فكانت حياته نموذجاً للبحث، وترك لمن يتعاملون مع الأنساق العلامية المختلفة حرية إنتاج النماذج من الأنظمة العلامات التي يدرسونها.

وإذا كان لنا الحق في تسويق حديثاً عن القصة الأصلية في سيميائية بورس، فيمكنون حتماً متلخصاً في مستويات ثلاث الوصف، والتحليل، والتعليل، وهذا التسويق يأخذ بعين الاعتبار طريقتنا في إدراك العلامة والدلالة والسيروية التي تتحرر فيها وبها، والبحث فيها بدل البحث عنها هل هي موجودة أم لا؟ ■

(1) Definitions NEM /2-1908-46.

(2) سريبر cerbère في الأساطير اليونانية هو الكلب حارس جهنم، له ثلاثة رؤوس استعمل الشاعر لورفي آلة موسيقية للترويم، وتخلص لورديس. وفي الإتيانة تمكن الأمير لوني من إضغاث نقطة الكلب، فلقى إليه كعكة من صل.

الأدب الفانتازي

بحث من مايكروسوفت

د. د. إيهاس حسن

1. تقديم

هو جنس أدبي وُلد في نهاية القرن الثامن عشر، يقوم على إقحام ظواهر تعتبر خارقة للطبيعة في الواقع، ويستند على القلق أو الدعر الباجمين عن ظواهر غامضة تصدم بقوة خيال الشخصيات، وكذلك القارئ الكلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية *fantasticus*، المشتقة بدورها من اليونانية *phantastikos* التي تعني «القدرة على خلق الصور» *fantaisie*.

2. محاولة لوضع التعريف

ليس من السهل وضع تعريف للأدب العجائبي، وبالتالي تتواجه الملامح وتعارض: أين يبدأ الأدب الفانتازي وأين ينتهي؟ ومن الصعب تقديم جواب حاسم. هناك من المنظرين من يرفض عدّ الفانتازيا جنساً [أدبياً]، وخاصة الفيلسوف (ألان شارفر ميجان) *Méjan - Alain Chareyre* الذي يرفض التوقع في مطلب تعريف الفانتازي، فهو يتعامل معه كقواعة جمالية، كإحساس قريب من المنعر. وهناك كثيرون يجعلون بداية الفانتازيا مع أبولي⁽¹⁾ *Apulée* وكتابه التحولات *Métamorphoses*، وآخرون مع غرائب القرون الوسطى. لكن معظم المنظرين يعتقدون كسّمة أن الأدب الفانتازي بدأ في القرن الثامن عشر، واستمر خلال القرن التاسع عشر؛ حيث بلغ عصره الذهبي، ووصل إلى القرن

(1) لو لوسيوس أبوليوس تيزيوس (Lucius Apuleius Theseus v. 125 – 200 v.) كاتب وفيلسوف روماني، درس الأدب في قرطاجة والظفة في أثينا والقانون في روما. وضع روايته التحولات أو العمار الذهبية في 11 كتاب. وفيها تحول الشخصية الرئيسية، لوسيوس، إلى حمار عن طريق سحر عارض، وبعد حوادث عرضية عديدة استعادت شكلها البشري بمصل كاهنة الإلهة المصرية إيزيس التي أطعمته الزهور. المترجم

العشرين. ثمة ثلاث مقاربات نقدية للFantazie على تحليلات هذا الجنس، الأولى تاريخية (بيير جورج كاستكس Georges Castex - Pierre) والثانية سيمائية (روجي كايوا Roger Caillois ولوي فاكس Louis Vax)، والأخيرة بنوية (تريفان تودوروف Tzvetan Todorov).

أ. المقاربة التاريخية

يقدم المنظر كاستكس في كتابه الحكاية الفانتازية في فرنسا منذ (توديه) وحتى (موباسان) (1951) *le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant* تعريفاً للFantazie على أنها أسلوب ظهر في سياق ثقافي «أنوارى» *illuministe*، مؤمن بالإخفاثية *occultiste* كارتكاس تجاه العقلانية والوضعية السائدة حينئذ. وتُعرف الحكاية الفانتازية في فرنسا كجنس مستقل منذ حوالي 1830، تحت تأثير هوفمان *Hoffmann* [...] والفارق بين الفانتازيا والعرائني *merveilleux* التقليدي بنصف العائري بإقحام غير متوقع لحدث غامض *mystère* في الحياة الواقعية، وهو بشكل عام متعلق بحالات مرضية للوعي، الذي يسقط أمامه، في طواهر كالوسمة أو هذباتية، صوراً لهواجسه ومخاوفه. يميز كاستكس بين فترتين، الأولى بين 1830 - 1850، التي تمثل في نظره العصر الذهبي للFantazie، والثانية بين 1850 - 1890، التي شهدت تراجع هذا الجنس.

ب. المقاربة السيميائية

أما روجي كايوا في كتابه *Au cœur du fantastique* (1965)، وكذلك في *صور، صور...: محاولة في دور وقدرات التخيل* *Images, Images. Essais*، محاولة في دور وقدرات التخيل *sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination* (1966)، فهو يرى أن «الفانتازي يبدي [...] صدمة، تمزقاً، مفاجأة غير مألوفة، تكاد لا تحدث في العالم الواقعي». ويعرف الفانتازي من خلال تعارضه مع العرائني حيث لا يكون الخارق للطبيعة على قطيعة مع الواقع. يطرح مقارنة سيمائية من خلال وصف العناصر المكونة للFantazie (كائنات فوق طبيعية، أزمنة، أمكنة، إلخ) وتأثيرات هذه البواعث الفانتازية على الأشخاص، مثل السر المحيب *mysterium tremendum* (القلق، الخوف، النفور، الكسب)، أو الخلاب *fascinating* (الفتنة، الإغواء، إلخ). يرى أن الفانتازي قد ولد من التقاطع بين الفرد والعالم، ومن الصلة بين العمل والقارئ ضمن علاقة تبادلية ويعد يبحث هذا الأخير فيه عن القشعريرة كما البطل وعلى خطأ (كايوا) هاك (لوي فاكس)، الذي يعتقد بأن «الحكاية الفانتازية [...] تريد أن تقدم لنا، نحن سكان العالم الواقعي الذي نحن فيه، أناساً مثلاً، فجأة في مواجهة الغامض»، ويتكلم عن التعبيرية الفانتازية في كتاب *الفن والأدب الفانتازيان* *l'Art et la littérature*

fantastiques (1963) وكتاب غواية الغريب (la Séduction de l'étrange (1965). فيقول: «على المائتاري، كي يفرض نفسه، ليس فقط أن يقتحم بفتة الواقعي، بل يجب على الواقعي أيضاً أن يمد له يديه، ويرضى بإغوائه».

ج - المقاربة البنوية

في كتابه مدخل إلى الأدب المائتاري⁽¹⁾ (1970) يعرف (تودوروف) المائتاري على أنه «تردد يشعر به كائن لا يعرف إلا القوانين الطبيعية، في مواجهة حدث يبدو غارقاً للطبيعة». يطرح تودوروف تحليلاً بنوياً يأخذ بالحبان طواهر تدور عن طريق منظومة معينة - إما يعني أن هناك صلات ضرورية لارمة، وليست اعتباطية بين الأقسام المكونة لهذا النص -، عن طريق عدد محدود من الوحدات، وقواعد تسيق هذه الوحدات، من خلال تحليل البنية التركيبية syntaxique على حساب السيميائي [الدلالي] وهناك برأيه ثلاثة شروط ضرورية للمائتاري: «المائتاري يقوم بشكل أساسي على تردد القارئ - قارئ يتماهي بالشخصية الرئيسية - بخصوص طبيعة الحدث الغريب؛ هذا التردد قد تحس به الشخصية، وذلك يمكن للقارئ أن يتوحد بها؛ وعلى القارئ أيضاً أن يرفض كل تأويل ترميزي [ألفبوري] أو شاعري».

د - مقاربات أخرى

في النقد المعاصر، ترى (إيرن سبيير Irène Bessière) في كتابها: الحكاية المائتارية. شاعرية الغامض (1974) Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain أن المائتاري «تتلاعب بالواقع من حيث أنها تمامي بين الفريد وتمزق الهوية، وبين تبدل الشاذ وتبدل عدم التجانس، وهو يرى منظماً دوماً، وحاملاً لمنطق سرّي أو مجهول». ويرى (تشارل غريفيل Charles Grivel) في كتابه: المائتاري - الخيال Fantastique - fiction (1992) أن «المائتاري هي منتهى نقاط علام وأدعو فائتاري ما يجعلنا لن نتمكن بعد من القول: على غرار comme. هناك حيث يتولى المعنى. والمائتاري يشير إلى أن هذا يستطيع أن ينكر، وكيف et comment؟»

(1) صدرت ترجمته بعنوان «مدخل إلى الأدب العجائبي»، وقلم بها الصديق بوعلام. دار شوقيات القاهرة 1994. وأثرنا لتعريب سبب الالتباس الذي يجده القارئ في كثير من الكتب والمقالات بين المائتاري والمـ merveilleux أو العجائبي، وغالباً ما يتبادل المصطلحين كلمتي «عجائبي» و«عجائبي» في ترجمة هذين المصطلحين، لذلك فضل ترميز «المائتاري» بوصفها جسماً أدبياً. المترجم

وأخيراً كتب (روجي بوزيتو Roger Bozzetto) في كتابه: (Territoires des fantastiques 1998) أن «النص الفانتازي ينشئ مطعاً خاصاً للعلاقة مع العالم، ويحمله ملموساً وطارهاً عن طريق وجود أشياء وأحداث ولأو حالات اعتيادية في العالم المتمثل، ومعها يبني مقلدات (لغوية وأيقونية) تنفزع بالدعاة، لكن الترابط المنطقي للعالم الاختباري «Empirique»، رغم استدعائه، يكون فيها خاضعاً للوجود المفترض لقوانين أخرى. وهذه تظل مكتشفة بالأسرار، وبالتالي تبعث على القلق، لأن النص لا يسمح أبداً بالولوج إليها».

3- تاريخ الأدب الفانتازي

ظهر الأدب الفانتازي في نهاية القرن الثامن عشر في أوروبا، بفضل سياق ثقافي جديد؛ حيث فرض العلم نفسه في الإحساس بالعالم وفي تمثله. ولدت الفانتازيا من توتر بين الواقع، الذي يعيد كإطار للنفس، والطاهر، الذي لا يفسر العلم إنه يقع على الحدود بين العقلائي وغير العقلائي، بين الواقعي والتمثيلي. إن القراءة بين العالم الموصوف وعالم القارئ تبعث على الرعب.

أ- الرواية الإنكليزية (القوطية [السوداء] Gothique): إرخاص للفانتازيا

حصلت القوطية الأولى مع ظهور الرواية القوطية، التي سيطرت في الأدب الشعبي الإنكليزي في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر. وفي تلك العترة طهر تنوع معين لجسمية الموت وأطلال الماضي وتطلّب الأدب القوطي المعمّار (القصر، الدبر، الكنيسة، الزنقة، مدفن قو الكنيسة)، مناخاً أسود وشخصيات نمطية بشكل خاص (شابة شجاعة، وشخصية ذكية سيئة). وافتتح هوراس والويل Horace Walpole هذا الجنس عام 1764 برواية (قصر أوترانت le Château d'Otrante)، التي تطرح تيمات الرئيسة. غير أن أعمال (آن رادكليف Ann Radcliffe)، وخاصة (خفايا أودولف les Mystères d'Udolphie) (1794) هي التي بقيت أكثر شهرة. فرض ماثيو غرغوري لويس Matthew Gregory Lewis نفسه كخلف جدير له مع (رواية الراهب le Moine) (1796).

في هذه الروايات يبدو اللجوء إلى الرعب إجراءً يهدف إلى إظهار المستغرب (ما لا يصلق)، لكن فصلاً أحياناً يضفي السر بشكل عام والعودة إلى الواقع تغيب تحديداً في الفانتازيا بالمعنى الدقيق؛ حيث تبقى الشخصيات والقارئ منهمكين بالتفسير، وموزعين بين الظواهر الخارقة للطبيعة ومجال العقل.

ب - العصر الذهبي للفانتازيا

الفانتازيا الفرنسية

ازدهرت الفانتازيا الفرنسية في الحقبة الرومانتيكية ومن الغريب أن اثنتين من أوائل الروايات القوطية في اللغة الفرنسية أنشأ من كتاب أجنبي فاتييك Vathek (1786) لوليم بكفورد Wilkom Beckford والمخطوط الذي عثر عليه في مرقطة Manuscrit trouvé à Saragossa (1804 - 1805) لجان بوتوكي Jan Potocki لقد تأثر المؤلفون الفرنسيون كثيراً بالأدب الألماني، وخاصة أشيم فون أرنيم Achim von Arnim (إيزابل المصرية Isabelle d'Égypte 1811)، وهوفمان E. T. A. Hoffmann (إكسر الشيطان les Élixirs du diable 1816؛ والقط مور le Chat Murr 1822)، مكتشفين أن الغربة والغرب يمكن أن يخلعا تماماً كحامل لخلق رومانتيكي.

وهكذا قدم شارل نوديه شهرةً للفانتازيا الفرنسية من خلال قصص موجهة أحياناً نحو الحلم (تريليي أو عفريت أوجيل le Fée aux Miettes 1822، Trilby ou le Lutin d'Argal 1822، الحبة المنقطعة la Fée aux Miettes 1832)، وحيناً نحو الجحور (سمار، أو شياطين الليل Smarra ou les Démons de la nuit 1821) وبروسر ميرمه Prosper Mérimée (ديوس الحريه 1837)، وجيرا ردي بيرفال Gérard de Nerval (بنات النار، 1854)، وتيرويل غوييه Théophile Gautier (فحة المومياء، 1858) واتحدوا كذلك هذا الجنس من خلال مولوة الحكايات والقصص قصور مسكونة بالأرواح، موافق مع الشيطان لعنات من كل نوع تشكل ذخيرة لمواضيع مثيرة، وتعدت وتحدت من عدد من الكتاب المعاصرين.

العلم والفانتازيا

أخذت الفانتازيا زخماً جديداً مع الأمريكي (إدغار آلان بو)، الذي ترجم له (شارل سولير) قصص غير عادية، خلال عقد الخمسينيات من القرن التاسع عشر، وكانت هذه القصص - وهي تسلم الرواية القوطية الإنكليزية - منغمسة في مناخ داكن ومظلم ومتابعة لإدغار آلان بو تعدت قصص النصف الثاني من القرن التاسع عشر من التقدم الحاصل في الأمراض النفسية، ومن الأبحاث ماوراء النفسية والفرايس الاصطناعية.

وفي الحقيقة تجدد هذا الجنس، في سبعينيات القرن التاسع عشر، عن طريق ميادين جديدة للبحث العلمي مثل الأمراض النفسية، والاهتمام بالأمراض العقلية والتويم والمغناطيسية، والاكتشافات المتعلقة بالكهرباء، وتشار الضوء، وكذلك الملاحظات بخصوص ملامح للحياة في الكواكب البعيدة. وبهذا الصدد فقد لعبت قصة (هورولا le Horla 1887) لغفي دو موباسان (Maupassant) دوراً كبيراً وهي تضع في المشهد رولواً هو ضحية الجنون.

وعلى هذا الموال توصح قصة (الحالة العربية) للدكتور جكل والسيد هايد (1886) تأثر روبرت لويس ستيفنسون بالاستلاب وبالأزواجية. أما قصص جول باربي دورفيلي Jules Barbey d'Aureville: (الشيطانيون Diaboliques، 1874)، وقصص أوغست فيليه دوليل آدم Auguste Villiers de L'Isle Adam: (حكايات فظة Contes cruels، 1883)، وقصص جوريس كارل هويسمان Huysmans: (هناك لا bas، 1891)، فهي تدل على جانبية معينة نحو المصائب والمرغز والشيطانية. وعلى صعيد آخر تجد حكايات مصاصي الدماء والأشباح أسياها المعترف بهم في شخص جوزيف شيريدان لوفانو Joseph Sheridan Le Fanu في قصص (كاميلا Camilla، 1872) وبرام ستوكر Bram Stoker (دراكولا Dracula، 1897)، وفي قصص هنري جيمس Henry James (دورة اللولب Tour d'érou، 1898).

ت - العائزيا في القرن العشرين

استمرت العائزيا في القرن العشرين، وإن كان ذلك بشكل متصرف والنعت (فرانز كافكا) في بداياته صوب هذا الجنس، وبالتحديد في قصته (المسح Métamorphose) (1915) التي تروي قصة رجل تحول إلى حشرة أما (هولرد فيلب لوفكراف Uncraft) المصاص الكبير لإدغار آلان بو، فهو مؤلف نحو ستين قصة فائرية منها (بناء كوتلر L'Appel de Cithère، 1928)، و(في مهوى الزمن Dans l'abîme du temps) (1936) ويحد في أعمال حد ري Jean Ray أسطورة رعب هي (آخر حكايات كانتربوري les Derniers Contes de Canterbury، 1944)

وشهد أدب أمريكا اللاتينية ثلاثة وجوه رائدة للقصص العائزيا فقد عرف (جورجيه لويس بورخيس Jorge Luis Borges) شهرة مع كتابي (خيالات Fictions، 1941) والألف (l'Aleph، 1949) اللذين أدرجا ضمن تفكير ميتافيزيقي. أما مواطنه وصديقه (أدولفو بيوي كاسارس Adolfo Bioy Casares) فهو مؤلف الرواية الشهيرة (إبداع موبل l'Invention de Morel، 1940) و(أنطولوجيا الأدب العائزاري) الذي وضعه بالاشتراك مع زوجته (سيلفيا أوكامبو Silvina Ocampo) و(بورجيس). أخيراً القصص الموهوب (جوليو كورتازار Julio Cortázar) الذي تمزج قصصه القلق والواقع اليومي بمهارة (الرواد المتفانيون للطريق الكوني les Autonautes de la cosmoroute، 1984).

عن:

Microsoft © Encarta © 2007 © 1993 - 2006 Microsoft Corporation. Tous droits

reserve. ■

في سبيل تعريف لادب الخيال العلمي

جاك غويمارد Jaques Goimard

ت. د. ياس حسن

يعنى بتعريف الخيال العلمي ثلاثة أنماط رئيسة من المستخدمين. 1- أولئك الذين لا يعرفون ما هو ويرحمون إلى التعريفات الممجبة: 2- هؤلاء هذا الجنس الأدبي، الذين يكتبون ويقرؤون تعريفات ماذجة definitions-éloges، 3- المؤرّحون والمنظرون لهذا الجنس، وهم نوع من الطليعة المجاهدة التي نواجه بشكل دائم إشكالية التعريف، والجاهزة دوماً لتتصب له كميناً على امتداد مسيره العاص في غابة الساقطات.

وتقرن تعريفات المعاجم بين ثلاثة تعابير:

1- المعروف le défini (وهنا كلمة الخيال-العلمي)

2- المعروف définissant وهو بشكل عام جملة محملة إلى حد ما بنموت وبظروف

[أحوال] تمثل مقداراً من الخصائص المحتواة في التعريف.

3- علاقة تكافؤ بين المعروف والمعروف. هنا تبدأ التشويشات بسبب أن المعاجم، كما الكلمات المتقاطعة، غالباً ما تكتفي بعلاقات شبه التكافؤ de quasi-équivalence التي تأخذ بالحسبان ألعاب الكلمات (الكلمات المتقاطعة) وبالأعتبارات الاشتقاقية (المعاجم) باحتلاكها على الأقل ميزة أن توظف اهتمام الذين ليسوا على علم به، وأن تسهل اندماج التصورات الحديثة في الثقافة الأساس.

إن التعريفات التي يقدمها هؤلاء (أو نوع من هؤلاء الملقبين بالمتحمسين fans) موسومة بشغف مشترك تجاه هذا الجنس، شغف يؤذن سطره على غير المبالين، وعلى الخصوم الحقيقيين أو المفترسين للخيال العلمي. ومن جهة أخرى، يمتلك هؤلاء ثقافة،

وفي أفضل الحالات كفاءة حقيقتين، تسمحان لهم باستشفاف لتمام كتاب أو فيلم إلى صف أعمال الخيال العلمي، و(إذا أمكن القول) بأن لا يستغربوا من دهشهم بإمكانهم كذلك أن يستشفوا هذا الحكم أو ذلك كإعلان عن خصيصة للخيال العلمي، حتى لو وضعها التشديد في لائحة خصائص الجنس، على الأكثر استعارة وأحياناً المعبرة بشكل أكثر سذاجة، (الخيال العلمي عقلائي أيضاً كالعلم، فهو يتبأ بالمستقبل تماماً كما الاستشراف، إلخ). وأخيراً فهم يستطيعون اعتماد موقف شخصي بخصوص الأجناس الثانوية sous-genres المتنافسة، وبخصوص المدارس التي تجدد بشكل دوري الاهتمام بالخيال العلمي. إنهم حوز توليد المؤلفين والمختصين⁽¹⁾.

ولا يحتاج المؤلفون إلى أن يقدموا التعريفات، وبقي "المختصون" (المؤرخون، المنظرون)، وإلى هؤلاء يعود تحليل الأعمال والنماذج، وعليهم أن يستخلصوا منها قوائم بالخصائص المميزة أو المخالفة، وأن يسروا حدود المجموعات أو المجموعات الثانوية التي صيغت بهذا الشكل، وي طرحوا تصييد ونظريات موحدة، إلخ. وهناك عمل يحتاج إلى التفرغ الكامل أمام أحيال الباحثين: فقد شغل تصنيف الكائنات الحية علماء الطبيعة على امتداد القرن (الثامن عشر) قبل أن يتم اكتشاف المبدأ الأساس، وبعد ذلك أصبح التصنيف شيئاً فثيقاً علماً بالتفاصيل، مع أن البيولوجيا، في استعارة، كانت تصوغ في سنوات عدة نظرية التطور ومبدأ وحدة الكائن الحي.

غير أن جهد علماء البيولوجيا على امتداد القرون، يجب ألا يحبط، بسبب نجاحه المتأخر، أولئك الذين يحاولون اليوم طرح مشكلات مماثلة دون توفر عدد "مائل من الباحثين ومدة مماثلة من الزمن. نتذكر ليه⁽²⁾ الذي طرح في منتصف القرن الثامن عشر

(1) ظهرت هذه الوظيفة في الولايات المتحدة وبريطانيا خلال عقد العشرينيات من القرن العشرين، وفي فرنسا خلال الخمسينيات. وقد ركزت مجلة فيكشن Fiction وقفزة طويلة، على المعلومات والمسابقات حول هذه القضية. وسجد توليفاً رائعاً في مقدمة جورج لاهمان Lahman في أنطولوجيا Escales sur l'horizon (Fleuve Noir).

(2) Linné (كارل فون ليه أو لينوس، 1707-1778). طبيب وعالم نبات سويدي وصح مجموعة المصطلحات التي تشير إلى الكائنات الحية كافة باستخدام اسمين من اللغة اللاتينية بدلاً من السور وعلى الجنس، مارلت صالحة حتى الآن. وسع عام 1735 تصنيفاً للنبات يعتمد على التوافق، وتم التحلي عه فيما بعد لصالح طريقة جسيو Jussieu (Antoine Laurent) (1748-1836). وهو عالم نبات فرنسي، ابن أخ برنار جسيو، حلقه في وظيفة قيم على حديقة النبيلات الملكية، وتسميع=

- في منتصف المسافة، قريبة لتصنيف النباتات لم تكن الأفضل، لكنه سمح لمن أتى بعدهم بعشرين أو ثلاثين سنة، أن يجعلوا الأفضل وهم يقارنون الواقع عن كتب. لقد عثرت الفانتازيا fantastique على ما يمكن أن يعادل لينة، في شخص تزفيتان تودوروف⁽¹⁾، الذي بنى تعريفاً فائقاً لهذا الجنس، وهو يرفض أسلافه "الشرعيين" (كاستيكس Castex، فاكس Vax، كايو⁽²⁾ Caillois) قبل أن يحرض معادين لتودوروف، والذين نجح رفضهم بمقدار ما كان كتابه شديد الوضوح؛ وهناك أيضاً بالسبب للفانتازيا من يقوم مقام جيسو وكاندوليه فهم موجودون بيننا، ويسهل التعرف إلى بعض منهم، وإن لم ينتجوا عملهم الكبير إلى الآن.

وفيما يتعلق بالخيال العلمي فهو ما زال من حيث الأساس، وفقاً على بلاغة المذبح والجدال. وقادت تحفظات المؤسسة الجامعية الفرنسية، في معارصتها له، مشاركات باحثين شديدي النشاط للعمل خصوصاً على الفانتازيا⁽³⁾، لكن حجة البحث في الفانتازيا كانت قد لامست الخيال العلمي (نكسر تحديداً بعمل روحي بوزيتو Roger Bozzetto) ويمكننا أن نقول أن الحملة، عندما تطلق، ستمضي بشكل أسرع مما كان سيحضر له [معادلوه] لينة وجيسو وكاندوليه في الفانتازيا.

سنهجه في التصنيف (النهج الطبيعي). وطبع بدءاً من عام 1763 تصنيفه بوضع الكائنات ضمن عائلات معتمداً على الخصائص الثابتة والمتغيرة.

أما كاندول (Augustin Pyrame de Candolle) (1778-1841)، فهو عالم نبات سويسري، وضع تصنيفاً عام 1817 مستنداً على جسيم، واعتمد فقط على الصفات الشكلية. أما الطريقة المتبعة حالياً فهي أكثر تعقيداً، وتقوم على العلاقات التطورية بين الأنواع. المترجم

(1) Introduction a la littérature fantastique, Seuil, 1970.

وقد صدرت ترجمته إلى العربية تحت عنوان: مدخل إلى الأدب المجهول. ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات. القاهرة 1994. المترجم

(2) بخصوص مساهماتهم المقصودة هنا، راجع موضوع "الأدب الفانتازي [المجهول]" في هذا الملف. المترجم

(3) إن مثل إلى CERL (مركز لدراسات والأبحاث حول الأدب المتخيل) معيد جداً. من سيكتب قصته؟

وهكذا فإن التعريف، بمجرد ما يتفق، يبدو كتحقيق توأم للتصنيف. لشدد بهذا الصدد على أن غرض التصنيفات الأدبية والفنية هو ترتيبه ليس الأعمال (إذ يحق للمؤلفين دوماً «مزج» الأجناس)، بل خصائص الأعمال. وهذا يطرح عدة فصول من العمليات المتعاقبة.

1- وضع قائمة بخصائص الأعمال

ولتكن مجموعة الأعمال أ، ب، ج، د هـ ... والتي أظهر لنا وصفها مجموعة الخصائص: ألف، باء، جيم، دال، هاء. أن عدد الأعمال المدونة متبدل: لقد وضعت نظرية التراجيديا - بما فيها تعريفها- بناء على نموذج وحيد تقريباً من قبل أرسطو (أوديب الملك) وهيجل (أنتيجون)؛ يستخدم تودوروف نحو عشرين نموذجاً، ويضيف إليها - من أجل التحديد الدقيق للفئات كما يتصورها - عدداً معيناً من النماذج المضادة⁽¹⁾.

والمعارضون لتودوروف - وهم يرون أن مدونته شديدة الحصرية - رفضوا نظريته بمساعدة نماذج من خارج مدونته فالأنطولوجيات الحامية للنصوص النقدية تقدم منها أكثر بكثير (بشكل عام حول الرواية، الشعر، التراجيديا، الكوميديا، إلخ)، إنما المدونة المثالية هي كامل الأعمال التي يمكن الوصوف إليها (32 بالنسبة للتراجيديا الإغريقية، نحو 1000 بالنسبة للتراجيديا في الفترة الإليزابيثية، عدة آلاف بالنسبة للتراجيديا الإسبانية في القرن الذهبي⁽²⁾). منذ مثالي ومن الناحية أنه منعد التمييز، ويمكن أن تحل محله عينة معقولة، ما يفترض دراسات مسبقة

فيما يتعلق بالخصائص، يحصي تودوروف ما يزيد قليلاً عن ثلاثين منها في نحو عشرة فصول.

وحصل لنا أن رتبنا في طاقات عملاً قديماً إلى حد ما حول الميلودراما⁽³⁾، وقد استخلصنا منه 75 خصيصة لهذا الجنس، تختلط فيها الفئات كافة. يجب الاعتراف أيضاً بأن نهجنا، الاعتبائي «Empirique» البحث لم يكن يتوفر على الوافي الذي يشكله سَنَدٌ نظري بناءً (مثلما كان علم اللغة بالنسبة لتودوروف)، وقد ضمتاه طروحات متناقضة، منذ أن ظهرت في مصدرنا.

(1) يظهر الخيال العلمي، الذي تقدمه مجموعة شيكلي Sheckley، مصغراً بسبب ذلك بين دفرة للفراتسي.

(2) فترة للزروة للتاج الإسباني بين 1525-1660. المترجم.

(3) Paul Ginisty, Le Melodrame, Paris 1911.

2- ترتيب الخصائص

يجب إذن أن تعاد دراسة المدونة لكشف التناقضات وتبديد سوء الفهم؛ وبعد ذلك ستكون الخصائص بعد إعادة صياغتها مرتبة تبعاً للتواترات المتناقضة، فالأكثر صياغة في الغالب تكون ذات الحظ الأوفر للظهور في التعريف النهائي.

هناك في الحقيقة، وباستقلال عن روح المظومة، جمالية للتعريف: كل مفهوم مدروس بنجاح يجب أن يكون من الممكن تحديده بجملة واحدة حتى لو أُثقل بتضمينات بمقدار ما وضع أرسطو منها في تعريفه - المشهور جداً للتراجيديا. هذا الإيجاز يفترض منطلقين:

أ) التخلي عن بعض الخصائص الثانوية، ربما تُطرح من الخصائص التي كان سيتم الاحتفاظ بها، وذلك لجعل الجملة سهلة الحفظ - لنحصل منها، بالمحصلة، على قول مأثور ينقش على الرخام و[يصلح للطباعة].

ب) إظهار علاقات كانت صامتة سابقاً، ويحبه في طور معين، أن تصاغ. يمكن الاعتقاد أنه في هذه الحالة، يصبح من المتعذر تجنب تناول الدلالة مع إضافة الخصائص... ضاد طاء، عين، التي حصر الباحث وجودها مؤخرًا، إلى الخصائص ألف، ماء، جيم، دال، التي اعتمدت في البداية. لكن الرياضيات التطبيقية، إذا ما لجأت إليها، تسمح بدراسة التجميعات عديدة الأطروحات groupements polythétique التي تقرر الأعمال الرسمية [الشرعية] بأعمال أخرى تكون فيها الحصيصة الرئيسة (المعطاة بالتعريف) غائبة بوضوح وببساطة تترك حالة خصوصية إلى حد ما. وهي ليست الوحيدة. إنها تدعونا للحد: التعريف ليس قانوناً فيزيائياً، يطبق على جميع العناصر في مجموعة، وعليها فقط؛ إنه باقة مقطوفة بيد ماهرة إلى هذا الحد أو ذاك من قلب دغل ملتبس إلى هذا الحد أو ذاك.

3- وظيفة التعريف

للتعريف إذن مهمة أن يكون شعبياً، بمعنى جمالي تسويقي في آن واحد: ما يُتصور جيداً يعلن بوضوح، وما يعلن بوضوح يصيب بشكل أفضل الهدف في مركزه (ولو متعدد الأطروحات polythétique). ومن الزاوية المعرفية، ليس للتعريف بالمعنى الدقيق قيمة الحقيقة de vérité، بل قيمة الاستخلاص de résumé (من مجموعة من الطروحات يمكن تبليغها).

ومع ذلك لا يجوز أن يكون التعريف مشوشاً. فهو يتجم عن تصنيف جيد ويستطيع أن يحرص على نظريات جيدة؛ وهو يتوضعه في مفترق استراتيجي، يستطيع بنفسه فقط - وهذا نادر - أن يطور النظريات.

. . .

لن نتناول ثانية هنا المشكلة من أساسها. وسنغفل عن تقديم تعريفات الماضي للقارئ الحالي، التي قد يكفي وصلها طرفاً بطرف لملء حجم هائل. من بين هذه التعريفات، فإنني لا أحسب إلا التي أنتجتها بنفسه، وخصوصاً من الأخير، المنشور في الطبعة الأحدث من موسوعة يونيفيرساليس⁽¹⁾ Encyclopoedia Universalis.

حاولنا أن نحفظ فيه بتسمية الخيال العلمي للقصص الخيالية التي تقرن بين الخصيصتين التاليين: 1 - أثر غير مألوف extraordinaire يسبب عند القارئ/المشاهد اندهاشاً شديداً، هو مصدر قلق أو شوق، لكن بدل كل شيء على هزيمة أشكال يقين متجزئة موروث من التقاليد؛ 2 - أثر تأسيير أو إعادة إحياء للمحتمل الواقعي، الذي اختل عند القارئ بصلته بعير المؤلف، يؤمن له عملاً أعظمياً من خلال إعداده المسبق، أو من خلال مصاحبته في ارتكافته على تسجيم العالم الاحتمالي، الذي تؤمه حتى هنا مجموعة غير منتظمة إلى حد ما من القوانين الفيزيائية، ومن المواعيد الاجتماعية، ومن الضوابط الثقافية، ومن الصناعات التكنولوجية؛ وفي نهاية هذه العملية سيكون نظام العالم قد أطيح به (بشكل تدريجي كما هي نظرية أحجار المومبيو، أو دعة واحدة) أو أُجبر على إعادة التركيب بشكل آخر من أجل أخذ الواقع الجديد بعين الاعتبار.

إنه تعريف طويل بالفعل، ولا يبلو شديد الصعوبة على التبسيط. وهذا هو الهدف الذي سنهت به هنا، دون أن يكون عندنا أمل بملاحقته هذه المرة حتى في معاقلة الأخيرة. لنلاحظ بداية أن الصلعة مما هو غير مألوف مشتركة بين الخيال العلمي وبين الفانتازيا (وبشكل أكثر تعميماً بين الأحناس كافة التي تستخدم التأثير الغرائبي effet de merveilleux). أما إعادة بناء المحتمل [الواقعي] وتكييف نظام العالم مع الواقع الجديد؛ فهما أكثر خصوصية للخيال العلمي وحده (الخيال العلمي هو فانتازيا ذات مسامير [أكثر إحكاماً]، كما يقول بساطة تيري براتشيت Pratchett). ويمكن إذن الاعتقاد أننا أمام

(1) ككتب هذا البحث، غولمار، هو الذي حرر مادة "الخيال العلمي" في موسوعة يونيفيرساليس،

تعريف *per genus et differentiam specificam* (عن طريق جنس؛ هو الأكثر قرباً، واختلافاً مما يميز النوع)، كما يقول الأرسطيون، يبدو أن هذه السمة تعلن ترمزاً يقود إلى أجناس أخرى إلى أنواع أخرى إلخ. لكن لنحتفظ برأينا حول هذه النقطة، والذي قد يكون جريئاً حتى الآن.

لنلاحظ بعد ذلك أن عنصري هذا التعريف متضادان: المحتمل يتراجع في المرحلة الأولى، وبعد ذلك يتقدم ثانية، وهو يستعير طرقاً جديدة. من هذا المنظور نكون قرييين جداً من عيب إضافي، يوشك تعريف الخيال العلمي أن يلوب في تعريف أكثر عمومية للقصة *récit*

ما هو الحدث البوليسي الكلاسيكي؟ جريمة، هي في وقت واحد صادمة وغامضة، وتحرّج ناجع يحل السر الغامض، ويحضر لمودة النظام الاجتماعي معدلاً بالاختفاء المزروح للضحية وللقاتل.

ما هي التراجيديا الإغريقية، أوديب الملك أو أنتيغون؟ جريمة وعقوبة، وهذه مسبوقة أو غير مسبوقة بتحقيق ومحاكمة

ما هي الكوميديا الكسرى على طريقه طرطوف؟ حريوة مصاعمة (مهرج وقور *auguste* مغفل، هي أورغون، يمرض للخطر روحاً من المشاق تحب تأثير بهلوان خبيث متافق *clown blanc*، يتلاعب به، هو طرطوف)، يتبعها عقاب مصاعب (المهرج الوقور وقد خاب أمله يرضى بقران العاشقين، والبهلوان الحبيث وقد انتصح أمره، يرسل إلى السجن). ويمكن الإكثار من الأمثلة.

ليس إذن وجود حركتين متعاكستين هو الذي يجب أن يلتفت انتباهنا، إنما طبيعة هاتين الحركتين: فقد مفاجيء للمرجح⁽¹⁾ *vraisemblance*، وإعادة بناء بعد الزلزال لمعقولية نفترض أنها قادرة على المقاومة في الهزة القادمة. فالعالم الاختياري *"Empirique"* بصفته نقطة البدء لجميع التحولات، يخلي المكان لسلسلة من العوالم المتخيلة من الدرجة الأولى (تنويع واحد)، ومن الدرجة الثانية (تنويعان)، إلخ. وإذا ما

(1) هذه هي الكلمة التي استعملها أرسطو. يفضل كولريدج Coleridge أن يقول بلّ القارئ وقبل أن "يعلق طوعاً عدم تصديقه" كي يتنوّق بشكل أفضل متعة للنص. وهذا يشير إلى توافل بين القارئ (الذي ليس فقط المهرج الوقور الأحق *auguste*) والمؤلف (الذي ليس فقط المهرج الخبيث المتافق *clown blanc*).

وُجدت قلة من القصص تقدم أكثر من تنوعين، فإن بعض الروايات الطويلة يستخدم منها الألفاظ وهي تحيل قراءها الولعين بالشروحات إلى ملاحق مطوكة.

بهذا الشكل يرتبط تعريف الخيال العلمي بهذا القسم من الخطاب الذي أسمنته البلاغة القديمة توصيفاً [واقعياً] description. والتوصيف بمقدار ما يكون طويلاً وصعباً التفسير، يمارس الخديعة بخصوص قيم الحقيقة المقبولة في العالم الاختياري، ويكاد دوماً يعمت في القارئ ملأً يدفع إلى النوم، إلا إذا كانت مهارة النص في إنتاج تموجات ondoyances ملونة تصادف لدى القارئ عصباً استحوادياً قديماً يدفعه إلى البحث عن انسجامات في الشاذ. وباختصار، إن موقع المسامير هناك حيث نسي الكاتب تحديداً أن يضعها.

والخيال العلمي وقع في المطبوع وعمل جهده للخروج منه في فترات مختلفة وبطرق متنوعة: توصيفات مسبقة للعالم التجريبي، معلومة متأخرة، وحتى توضيح نهائي، ومعلومة منتشرة في القصة يكتمها الحدث، الخ. لكن فرصته التاريخية كانت في الاعتياد المتدرج الذي استلهمه الهواة عن طريق موضوعه، والذي انتهى إلى تشكيل عالم شبه اختياري. فيما خلا طارئ ثقافي، وقطع مفاجئ ممكن دوماً وعالم يلتزم من الناحية التقليدية بـ «التعليق [الإرجاء] للطوعي للثبوت»، هو كوسرفانتوار [المحافظ على] المحتمل في مملكة الفانتازيا. ■

الخيال العلمي والخيال الجديد

فرانسيس برتلو

ت: عدنان محمود محمد

خلال العقود الأخيرة، وجد مصطلح الخيال العلمي *fiction - la science* الذي وضعه هوغو جرنباك Hugo Gernsback في عام 1929، نفسه وقد استعصى عنه شيئاً فشيئاً بالاختصار *خ.ع. SF*، لأصابت تسهلية طبعاً، وكذلك لأنه لم يعد يأخذ بالحسبان حقاً التوجهات التي يتبعها هذا الجنس، توجهات صار فيها العلم أقل تدخلاً من ذي قبل. إن تطوّر فروع مثل الخيال النظري *fiction - speculative* والخيال السياسي *fiction - politic* والفانتازيا البطولية *fantasy - heroic* والفانتازيا *fantasy*، التي اجتمعت كلها تحت اسم *خ.ع.* قد اتخذت في الواقع، بدءاً من عقد الستينيات حجماً كبيراً؛ بحيث أنه وجب احتراع مصطلح جديد لوصف الأعمال التي تتطّح لمقاربة علمية: العلم الصرف *hard science*. وبالمقابل، لقد أمّن هذا التوسّع في *خ.ع.* إلى خارج الحدود التي رُسمت له صدىً أكثر فأكثر أهمية في الحقل الأدبي المعاصر.

وظهر الخيال الجديد *la nouvelle fiction* في فرنسا ظهوراً مستقلاً في بداية عقد التسعينيات كحركة فعل على ميراث الواقعية الهائل، فقابله بقوة خطاب خيالي بالمعنى الأقوى للكلمة. وقد قال في هذا الصدد جان - لوك مورو Jean - Luc Moreau، وهو مكتشف ومخترع: «الخيال الجديد هو قبل كل شيء خيال فائق *surfiction* وهو ينشد بقشرة الخيال الميتة التي تحوّل إليها كل ما يمكن أن نقوله عن الواقعي، بسبب تعاضد وسائل معرفتنا

وعدم موازنة لغتها. إنه يُميط اللثام عن الخيال غير المعروف للواقعي، وفي الوقت نفسه يعيد إطلاق البحث غير المتناهي عن المعنى⁽¹⁾ مع الكتاب السبعة الذين شكّل نتاجهم أساساً هذا التفكير - ماتريك كاريه Patrick Carré، وجورج - أوليفيه شاتورينو Georges Hubert - Olivier Chateareynaud، وفرانسوا كويوي François Coupry، وهوبير حنّاد Hubert Haddad، وجان ليفي Jean Lévi، ومارك بوتوي Marc Petit وفريدريك تريستان Frédéric Tristan - لقد أنجز عملاً مؤسّساً يجمع بين النظرية والمقالات والخيالات (جان - لوك مورو، الخيال الجديد، كريتيرون، 1992). وبعد ذلك انضم ثلاثة كتاب آخرون، هم أولاً جان - كلود بولوني Jean - Claude Bologne، ثم فرانيس برتلو Francis Berthelot وسيلفان جوتي Sylvain Jouty - إلى هذه المجموعة التي تجسّد نشاطها، بالإضافة إلى النصوص الفردية (روايات وقصص قصيرة ودراسات ومسرّح وشعر)، بنشر عمليتين مشتركيتين: أحجار كعب - كوسج الجديد، زولمنا، 1994؛ وغدلاً المومياءات، روشيه، 1996 وعلة ظهورات شعبية (تلوة في كالا سبيتة إسبانيا، عام 1998، وحلقة قراءات لـ الكلمات الناطقة في سينما المحرّرين في باريس، 2001، إلخ).

مهما كان أصل الخياليين مختلفاً، فإن بينهما وثنان قرى أكيدة، وقد أشار إليها بعض النقاد، وهي تستحق أن نُنمّق، مادامت شكّل نقطة تماس بين عالمين لم تقم بينهما حتى الآن إلا تبادلات محدودة.

تذكير تاريخي:

الخيال العلمي الموجود اليوم نتاج تراث هو في معظمه أنكلوساكسوني، وهذا التراث يعود إلى الرواية «الغوطية المسماة أيضاً «الرواية السوداء»، والتي تُعدّ رواية قصر Le château d'Otrante لهوراس فالبول Horace Valpole (1764) نصّها المؤسّس، وهي نقطة انطلاق تيار غرائبي fantastique كامل، من أشهر عناوينه: فاتيك Vathec لوليم بكفورد William Beckford (1786)، وأسرار أودولف Les Mystères d'Udolphé لأن رادكليف Ann Radcliffe (1794)، والراهب le moine لعاتير غريغوري ليويس Matthew Gregory

(1) Jean - Luc Moreau, Nouvelle donne, No 21, avril 2000, p.34

Lewis (1796)، وملموت، الرجل النائم، Melmoth, l'homme errant، لشارل روبير ماروتان Charles Robert Marutín، وفيما بعد دراكولا Dracula، لبرام ستوكر Bram Stoker (1897)⁽¹⁾.

إذا كان إدغار آلان بو Edgar Alan Poe قد أوصل الغرائبي le fantastique إلى سدة المجد في النصف الأول من القرن التاسع عشر، فإن عمليتين اثنتين أتيا بعد ذلك ليحدثا تحولاً في تلك السلسلة، أولهما هو فرانكشتاين Frankenstein لماري شيلي Mary Shelley (1817)، والثاني هو الدكتور جيكل والسيد هايد Docteur Jekyll et Mister Hyde لروبرت لويس ستيفنسن Robert Louis Stevenson (1886). وعلى الرغم من أن الكتّابين مرتبطان ارتباطاً عادياً بالغرائبي، فإن لهما ارتباطاً بالخيال العلمي، على اعتبار أن صورة الطبيب ولأو العالم، محل فيهما محل الكاهن، وأن الطبيعة الحارقة أقل ارتباطاً فيهما بالدين منها بالعلوم التجريبية - وإن كانت السيطرة عليها متفودة. وهكذا استمر هذا التيار مع تطور الخيال العلمي الأنكلوساكسوني الذي وُطد دعائمه مد العقد الأخير من القرن التاسع عشر هـ.ج. ولر H G Wells لكي يتشكل بوصفه جسماً أدبياً في القرن العشرين. من البواكير (حتى 1926) إلى النسلور (1926 - 1936) إلى العصر الكلاسيكي (1950 - 1959)، ومن طفرة عقد الستينيات إلى انحسار عقد السبعينيات والثمانينيات⁽²⁾، والخيال العلمي يقدم وجوهاً متنوعة جداً بحسب قدرته على الانتماء إلى التقدم التقني وإلى الإيديولوجيا المسيطرة، وكذلك بحسب طموحه الأصيل أيضاً.

هذه النقطة الأخيرة تستحق التأكيد لأنها أساس سوء تفاهات عديدة. إذا كان الخيال العلمي في عقدي العشرينيات والثلاثينيات ينتمي إلى الجنس «الشعبي» بصورة رئيسة، فإن العقود التالية رأت ولادة فرع له يمكن أن يوصف بأنه «علمي»، حتى لو كان هذا المفهوم يختلف معناه بين العالم الأنكلوساكسوني عن معناه عندنا. لنقل بأنه قد أضيف إلى القيم

(1) حول هذه الفترة، يمكن مراجعة جيرار كلان (1986)، شبكات وتوجهات في الخيال العلمي،

Marcel Thaon، جيرار كلان، جاك غولمار Jacques Goimard، باريس، دونو، 1986.

(2) من أجل اطلاع أوفى على هذا التفصيل الزمني، انظر هانس فايري (2000) جوائز مسعر إيسى للعلوم، باريس، غاليمار، 2000.

الأولية لرواية المغامرات - الإيقاع والانتكار والتشويق، والتي كانت تُكتب بأسلوب بسيط وتفكير سريع - وأحياناً قد حلَّ محلُّها تطلُّبٌ على مستوى الفكر والبنية والكتابة ولقد استأنف الفرعان تطوُّرهما متفاعلين، أحدهما مع الآخر

فرض التيار التخيلي *imaginaire* نفسه في فرنسا مع ربله Rabelais منذ أوائل القرن السادس عشر، لكي يصل إلى أوجِه في أواخر القرن السابع عشر مع حكايات الجنيات *contes de fées* عند بيرو Perrault ومدام دولنوا Mme. D'Aulnoy، وقد تلا هذه الموجة في القرن الثامن عشر موجة من الحكايات الشرقية المتأثرة بحكايات ألف ليلة وليلة. وكما في البلدان الأنكلوساكسونية، رأت نهاية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر مواجهة بين الفكر الديني والفكر العلمي، تجلّت في المجال الأدبي بازدهار الأدبي الغرائبي وظهور الخيال العلمي.

تم تصوير الأدب الغرائبي الفرنسي بواسطة مصوص قصيرة نوعاً ما، أو حكايات أو قصص قصيرة مثل المينة عشقاً *la morte amoureuse* (1845) أو أريا مارسيللا *Aria Marcelle* (1863) لثيوفيل غوتيه Théophile Gautier وأوريليا Aurélia لجيرارد دو نرفال Gérard de Nerval (1865)، وفيها *véra* في الحكايات العنيفة Les contes cruels لفيليب دوليسل - آدم Villiers de Lisle - Adam - والهورلا le Horla لموباسان Maupassant (1887). ومن المؤكّد أنها أقرب إلى عالم (بو) منها إلى (الرواية العوطية gothique) التي ليس لها معها إلا قليل من الصلات. ولكن كل عمل من هذه الأعمال هو، قبل كل شيء، انعكاسٌ للحساسية الوجودية والأدبية لمؤلفه، وكذلك للمسائل الكبرى التي يطرحها على نفسه أمام المسألتين الكبيرتين: الجسود والموت. ولا ريب في أن أعمالهم هذه تنتمي إلى الأدب العلمي، حتى لو أن هيمنة التيار الواقعي تميل إلى أن تفرض عليه موقفاً مستقلاً والكلام نفسه ينسحب على أخلاقهم في القرن العشرين، فبين الغرائبي والمعجاني le merveilleux الحديث منحوا عالمهم ألقاً من العبت (بوريس فيان Boris Vian) أو الباروكي baroque الملتهب (بير دو مانديارغ Peyre de Mandiargues) ولكنهما يبقيان جزءاً مكتملاً من الاتجاه السائد mainstream.

وبالمقابل، فإن الخيال العلمي، قد همّش في فرنسا منذ البداية، أي في نهاية القرن العشرين؛ أي عمل مؤسسه الأكبر في فرنسا (جول فيرن Jules Verne)، لكونه تعلقٌ بصورة

عامة بالأدب الشعبي - وحتى أدب الأطفال - وهو ما يزال كذلك حتى أيامنا هذه، سواءً رأينا فيه نتائج الانقسام بين الأدب والعلوم أم لم نره. ولم يستطع كلٌّ من ج. هـ. روزني الكبير J.H. Rosny ولا موريس رونار Maurice Renard، ولا رينيه بارحافيل René Barjavel، ولا الكتاب الذين أسهموا في إعطاء دفع للخيال العلمي الفرنسي، لم يتمكنوا جميعاً من تخليص هذا الجنس من الصفة التي لحقت به. مع أنه انقسم، على غرار نظيره الأنكلوساكسوني إلى فرع شعبي وفرع علمي، فإن هذا الفرع الأخير ما يزال غائباً عن النقد العام.

أما بالنسبة إلى الخيال الجديد؛ فإذا كان خارجاً ليس من الاتجاه السائد فحسبه بل من فرعه العلمي، فقد اتحد أكثر من سببه طرف النقيض للتيار الواقعي الذي كان سائداً منذ زمن طويل. وهذا ما يقرّه، وهما تكمن سخرية الأشياء، من الخيال العلمي. ولكي نفهم بأية طريقة يتم هذا التفارب، يكفي أن نراجع بعض المبادئ التي تكون هذين الجنس، وهي مبادئ متحاورّة أعطته وحوهاً في أن واحد متمايزة ومتقاربة تقارباً غريباً عندما طُبقت في سياقين مختلفين.

استكشاف المكان والزمان:

السفر في الكون وفي الزمن، والذي صار ممكناً بواسطة التقدمات العلمية، هو أحد أكبر خيالات القرن العشرين، وبالتالي أحد التيمات المفتاحية في الخيال العلمي. وفترة العصر الذهبي جعلت منها مواضيع متكرّرة، مثل حكاية عصبة الفضاء Le saga de la Légion de l'Espace لحاك وليامسون Jack Williamson (1934 - 1950)، وملوك النجوم Les rois des Etoiles لإدموند هاملتون Edmond Hamilton (1949)، وهو النموذج البدئي لما يسمّى سبيس أوبرا space opera التقليدي.

ومع ذلك، سرعان ما اختفى مفهوم السفر بالمعنى الحقيقي أمام إبداع عوالم مختلفة عن عالمنا، وخاضعة لقوانينها الخاصة. وتعدّ روايتنا تأسيس Fondation لأسيموف Asimov (بدءاً من عام 1951)، و كتيب Dune لمارك هيربرت Frank Herbert (بدءاً من عام 1965)، من بين الأمثلة الشهيرة على هذا الشكل الجديد من السبيس أوبرا. ولكونهما روايتين مستقبليتين، فإن المجتمعات الموصوفة فيها هي قبل كل شيء، مختلفة، وهنا تكمن أهميتهما الكبرى: إن جميع عناصر العالم الذي نعيش فيه - التكنولوجيا والاقتصاد

والدين والعلاقات الغرامية والأعراق الموجودة، إلخ. - مُعَادُ خَلْقُهَا بحسب منطق خيالي صرف.

ولقد أتى هذا المبدأ، مدفوعاً إلى حته الأقصى، إلى وصف عوالم يصبح تسويقها عبر الابتعاد في الزمان أو المكان أمراً ثانوياً مقارنةً بالاختراع الذي يَشْتَرُ فيها. وتشهد على ذلك أعمالٌ في غاية الإدهاش، مثل العالم الأخضر Le monde vert لبرايان دبليو ألديس Brian W. Aldiss (1962)، وهو يصوّر إنسانيةً تراحية، تعيش بين أشجار أرض يحتلها النباتيون، ومرتبطة بالقمر بشبكة عنكبوت هائلة، أو علاقات غريبة Des rapports étranges لفيليب جوزيه فارمر Philip José Farmer (1960) حيث مجموعة العلاقات الغرامية التي يمكنها أن تربط البشر بمخلوقات تجمع المعنوي إلى الحيواني معروضة بالطريقة الأكثر غرابة. في الروايتين نحن في مكان آخر يكفي منطقة الداحلي لشرعته.

أما بالنسبة إلى الزمن نفسه، إذا كان العرص في المستقبل يحكم ما يقارب نصف أعمال الخيال العلمي، فقد أخذ كرافعة مذهلة H.G Wells مع رواية آله لاستكشاف الزمن Une machine pour explorer le temps (1895)، ثم تفكك بالطرق كافة: المفارقة الزمنية مع رواية مسافر عبر حير Un voyageur imprudent لبارجافيل Barjavel (1943)، وعبارته الشهيرة: «هل قتل سَلَمَه؟» إذن هو غير موجود. إذن هو لم يقتل جدّه. إذن هو موجود. إذن قتل جدّه. إذن هو غير موجود إلخ.؛ والانحلال مع رواية الزمن الغامض le temps incertain لميشيل جورى Michel Jeury (1973) حيث المخترعات المحللة للزمن تخلط نقاط العلام الزمنية وواقع الشخصيات؛ وتعدّد الفرد مع رواية الرجل المتفجّر l'homme éclaté لدافيد جيرولد David Gerrold (1973)، التي ينتهي الأمر بطلها بأن يعيش وسط أشباهه من الأزمنة كافة، وذلك من فرط دورانه بين الماضي والمستقبل، فأخذ يلتقي بنفسه.

وبالنسبة لكتّاب الخيال الجديد نادراً ما يتخذ السفر عبر المكان والزمان شكلاً رحلياً إلى كواكب أخرى، ولا حتى نحو المستقبل⁽¹⁾. والأمّر نفسه بالنسبة إلى الأبطال من البلدان

(1) على سبيل الاستثناء، يجب أن نذكر - بالإضافة إلى الروايات الأولى لـ ف. برتلو ومنها قمر

أويون الأسود (1980) المتعلقة باليسيس أوبرا - الحياة العادية للملائكة (1983) لفرانسوا كوبري،

حيث يسافر الأطفال على متن صاروخ وقوده مكوّن من الحكايات التي يروونها.

الأكثر بعداً والأزمة الأكثر قدماً التي تكون غرايتها هي نقطة لطلاق كبل المفارقات الخيالية.

للهولة الأولى يشكل السفر نفسه عند كتاب الخيال العلمي موضوع قصة مسوقة بصورة عامة على إيقاع منفصلة وتترك المجال لتدخل ألف عقدة - درامية ومضحكة واستيهامية - بقدر ما تسمح المخيلة: رحلة عصر الأنوار في شركة الهند la Compagnie des Indes لمارك بوتي (1998)، حيث يحتاز البطل الحار والقارار من اسكتلندا إلى الهند إلى باريس التي تلتهب فيها الثورة؛ ورحلة من مقاطعة بريتاني في قصر الزحاج le château de verre لجورج - أوليفيه شاتوريو (1994) تقود شاعراً منشداً بريتاني إلى فلسطين على أثر الحروب الصليبية. وكذلك هناك سفر عبر العصور كما في ضحكة الفرعون Rire du Pharaon لفرانسوا كوري (1984)، الذي يقود حاكم مصر، أخناتون، إلى قلب القرن العشرين لكي يلتقي معيه روسية ليست إلا مريم العذراء، أو في شيطان الطاحونة Démon à la crécelle لجورج - أوليفيه شاتوريو (1999)، وتعتمد من القرن السادس عشر وحتى أيامنا هذه - مروجاً بقاديه تحت الرعب، سالوبيك محتلة من النازيين، إلخ - الأسفار الطويلة لأنيوب رجاحي يحوي حين ملائكة هذه الحيلانات الزمنية؛ حيث التاريخ الكبير والتاريخ الصغير يتداخلان، ليست بعيدة عن بعض قصص الخيال العلمي، مثل المسلخ 5 abattoir لكورت فوننغوت Kurt Vonnegut (1969).

المظهر الثاني لهذا السفر الخيالي الجديد néofictionnel هو استكشاف ثقافة غريبة، استكشاف يمر أولاً عبر تسجيل الرواية في السياق التاريخي الموافق، ثم عبر قتل تدريجي للواقع المذكور هكذا ومن هذه الناحية، يشكل الشرق قطب جذب هام في رواية الإمبراطور العظيم وآلانه le grand empereur et ses automates (1985)، ويذكر جان ليفي Jean Lévi وهو يعيد خلق الصين في القرن الثالث قبل المسيح، الإمبراطور تسين شي - هوتنغ تي، الذي قام بغزوات حربية واحتفالات قاسية في نهاية حكمه، ثم التجأ إلى عالم آلانه الحلبي الصرف بطريقة أقل تاريخية مباشرة الثقافة والتقاليد والأساطير الشرقية هي أساس ثلاث روايات لفرديريك تريستان Frédéric Tristan القرد المعادل للسماء le singe égal du ciel (1972)، الرماد والبارود la cendre et la foudre (1982)، نزهة الرياح la chevauchée du vent (1991)، وكذلك نصوص عديدة لمارك بوتي

la (العارض وأقنعه 1986؛ le montreur et ses masques نافذة الطلال François Coupry (حكايات الفارس 1994، fenêtre aux ombres)؛ ولفرانسوا كوبري (الصيني 1994، les contes du chevalier chinois)؛ ولانريك كارّيه Patrick Carré (حلم تيبتي 1994، un rêve tibétain). في كل حالة، يقدم الانتقال ضمن الزمان أو المكاد حاملاً لتطور فكرة خيالية متعلقة بواقع محدّد، وراغبة في تفجير حدوده في أن معاً.

في الروحية نفسها، عوالم ثقافية أخرى مطروقة: العالم الحرساني عند مارك بوتني؛ والعالم اليهودي عند مارك بوتني وفريدريك تريستان؛ والعصور الوسطى عند جان - كلود بولوي وجورج أوليفيه شاتورينو؛ ومصر القديمة عند مجموعة في غدا المومبيات demain les momies، إلخ من هذه الساحة يمكن أن نؤكد على جانب المؤلف المتلون l'auteur caméléon لـ فرديريك تريستان الذي سبب له، بالإضافة إلى رواياته «الصينية»، بروايات «بريطانية» مثل، (نثرة عند تيفاني هارتون pique chez Tiffany Varton - Les obsèques prodigieuses 1998) ورواية «يهودية» (الجسارة الهائلة لأبراهام رادجيك d'Abraham Redjec 2000)، وفي هذه الروايات تلعب الكلمة والمكر مع كتابة وفكر العالم الموصوف، والاشق الحبابي المتولد من تعارب بين محبلة الكاتب والثقافة التي يمتلكها.

نفسي هذه الأسفار في النهاية، مثلها مثل الخيال العلمي، إلى خلق عوالم أخرى، لا توجد إلا بإرادة المؤلف، دون تحليل مكاني ولا زمني. وإذا كانت رواية المدينة في قاع العين la ville au fond de l'oeil (فرانسيس برتولو، 1986)، التي تقدّم عالماً فصامياً مرئياً من الداخل، قد نشرت في سلسلة من الخيال العلمي، فليست هذه حال رواية مثل رحلات إلى البلاد المندثرة Voyages aux pays évanouis (سيلفان جوتي، 2000)، والتي مجتمعاتها الغريبة مدينة، أساس السلطة فيها تقديم الثوب الجديد للملك، ومدينة أخرى؛ حيث للأموات فيها تفوق كبير على الأحياء - تحيل، عبر أعمال مثل مكان آخر Ailleurs لهنري ميشو Henri Michaux (1948)، وحتى إلى رحلات غوليفر Voyages de Gulliver لسويفت Swift (1726) وفي كل الأحوال، العوالم الموصوفة لا تسمى إلى أن تكون حقيقية ولا حتى محاكية للواقع vraisemblables، بل تسمى إلى أن تكون محمّلة بالمعنى عبر مبالغاتها.

الإحالة إلى الفنون والعلوم:

نظراً لأن العلم هو أساس الخيال العلمي، فإنه يبقى حاصراً، وإن بجرجات خفيفة جداً، في جميع الأعمال التي تمدّ نفسها من هذا النوع. ونستطيع أن نذكر في هذا المجال: صناعة الإنسان الآلي مع أسيموف، والفيزياء مع فان غوت، وعلم الأحياء مع فارمر أو فاليري، والعلوم الإنسانية مع ستورجون Sturgeon وسيلفربرغ Silverberg ثم ذوي النزعة الإنسانية les humanistes، والمعلوماتية مع سيبريونك Cyberpunks، وهذا كله يبقى متغيراً نوعاً ما.

تكمّن الفائدة التخيلية في هذه العلوم، فضلاً عن استغلالها الحرفي، في التحويلات الكثيرة التي يتمكّن الكاتب بفضلها أن يقولها ما لا يريد أن يقوله، وأن يستخلص من حقائقها، بتحويلات صغيرة، النتائج الأكثر عرلة كم من رحلة بين الكواكب علّلت بتجاوز افتراضي لسرعة الضوء! وكلّما كان الرهان طعماً، كلّما كان مستنداً إلى لعبة خفة. لأنّ مؤلّفي الخيال العلمي هم قبل كلّ شيء، مؤلّفون إيهاميون illusionnistes: إذا كان الخيال هو فن الكذب الحقيقي، فمنذ زمن طويل وهم يشنون أنهم سادته

أما بالنسبة إلى الخيال الجديد حتى لو لم يكن العلم من أولوياته، حجر الزاوية فيه، فإن أعلامه لا يكرهون أن يوجهوا له النحية؛ بل أن يستخدموه أحياناً؛ فإنه يشبه العلم عند زملاتهم في الخيال العلمي. فعلى سبيل المثال، إن رواية مثل قاموس المعيش un dictionnaire du vécu (جان ليفي، 1997)؛ التي تطرح صمبر استكشاف لغة بلد الإيموموراليا pays d'immomoralia، بوساطة مجموعة من الباحثين الجانحين ومواجهتهم لأحد السكّان الأصليين لهذا البلد - مسألة اللمة وما تخفيه، يمكن أن توصف باللسانيات الخيالية. وقصة قصيرة مثل حالة السيد إكس le cas de Monsieur X (سيلفان جوتي، الملكة كونغ Queen Kong، 2001)، إذ تعاني الشخصية الرئيسة فيها من ذاكرة مقلوقة، تجعله يتذكّر المستقبل، في حين أن الماضي ليس إلا ضباباً بالنسبة إليه، تنتمي إلى الطب الخيالي. وربما تبقى الرواية الأكثر إدهاشاً، هي الكون l'Univers لهوبير حلد Hubert Haddad (2000)، والتي تسمّى صفحاتها مأكملها: ذرّة كون، تماثل حراري، سديم، كوارك، نقل الاتصال، وهي مكرّسة للتأمل الواسع حول اللاهائية الكبرى واللاهائية

الصغرى، ضمن منظور يلتحم فيه العلم والشعر، فيحققان بذلك اللقاء الدقيق بين الخيال العلمي والخيال الجديد.

ولأن الحال كذلك، فإن الخيال الحديد يستند إلى الفن أكثر من استاده إلى العلوم، ربما لأنه نشأ على الأرضية الثقافية للعالم القديم، هي حين أن الخيال العلمي نشأ في العالم الجديد. مهما كان السبب، فإن العنود جميعاً تجد نفسها عاجلاً أو آجلاً في خدمته، يُعاد التطرق إليها كما كان حال التاريخ والجغرافية. إنها في مكانها المناسب بحيث تشكل في نفسها - كاستجابة للأحداث المصطنعة والتمثيلات - فارقاً بالنسبة إلى الواقع، إنها تقدم للخيال مجالاً خصباً بصورة خاصة.

وهكذا وضعت الفنون التشكيلية موضع إسهام في إنشاء استعارات فائقة: الهندسة المعمارية في معمار الثلج architecte des glaces (مارك بوتني، 1991) حيث يقطع البطل من الجليد أبنية جميلة وقصيرة العمر كحياته نفسها، والسحت في البروتوكول le Protocole (جان - لوك مورو، لأن هناك أسلاماً أفضل، 1999)؛ مع الرجل غير العادي الذي الألف يد «المبني مع قدرات مألوفة بالقطع انقلبية» وفي لعبة الكورموران jeu du cormoran (فرانسيس برتلو، 2001) مع المرأة - الكابوس التي يصنعها مدمن على الكحول من جميع أشياء غير متجاسدة؛ والرسم في (أزرق الزمن le bleu du temps (هوبير حداث، 1995) الذي يوجه إليه مديحاً مؤثراً؛ ولكن أيضاً، في (الصديق الأرجنتيني l'Ami argentin) (هوبير حداث ميرابيليا، 1999) حيث طُرحت بالانزاس - عبر قطع أثاث قديمة مزينة في ورق - العلاقة بين الفن والجنود، والعلاقة بين الصحيح والمزيف التي هي أساس كل خيال.

أما بالنسبة إلى فنون المشهد، فإنها تدخل في السرد قصة ضمن قصة تعكسها في مجال آخر يصبح، تبعاً لطبيعته الخيالية، حاملاً للحقيقة. الأقنعة والدمى تسمح لمارك بوتني بأن يستكشف لعبة الأشكال الطاهرية التي، إذ تخفي الواقع، تفتح طريقاً نحو ثورات أوسع (العارض وأقنعتة، وناقلة الطلال) و«عبقرية المسرح» أكثر براعمانية، إذ تدفع فنانها شركة إلى أن يواجهه عبر الإبداع، الوجه المظلم لكيانهم، تجعلهم يخرجون من عالم الأوهام الذي يعيشون فيه (فد. برتلو، ميلوسات، 1999) أما بالنسبة إلى الآلات في «الإمبراطور العظيم»، إذا كانت تجسد طريقة عارة، انهيار حلم سيطرة حاكم مطلق، فإنها تطرح أيضاً

مسألة نجدها في الخيال العلمي: ألا وهي العلاقة بين السلطة والمخلوقات الأدنى أو الخاضعة. في هذا، هي تلقي بالإنسان الآلي لأسيوف، وكذلك يشبه الإنسان عند سيلفريغ، الذي يكشف بلمح أنه ليس إلا شيئاً في نظر مبدعه (البرج الزجاجي la tour de verre, 1970).

أهمية الأساطير:

ابتكر الخيال العلمي، منذ القرن التاسع عشر؛ إذ يريد أن يكون استثماراً، عدداً من الأساطير صار بعضها وقائع (كالرحلة بين الكواكب)، بينما حافظ بعضها الآخر على طابعه الخيالي (خارج الأرض). ولهذه الغاية، غالباً ما يلور أشكالاً في التمثيلات ما قبل الواعية لعصره. فكانت مثل فركشتاين الذي ظهر في الفترة التي أخذ فيها العلم يهتد الدين، هو هكنا شعار للرغبة العميقة للإنسان بأن يساوي الرب؛ وكذلك سيكون فيما بعد أبناء المباشرون، الإنسان الآلي وشبه الإنسان ومع ذلك فإن أشكالاً كهذه لها أسلاف في كثير من الأساطير؛ ففي الحكاية الفنلندية كاييالا Kalevala، بعد أن فقد الحداد الماريان زوجته، اخترع لنفسه رفيقة من الذهب والفضة ولكنه لم يسمك من إحيائها؛ ولقد كان أكثر سعادة منه النحات اليوناني بيغماليون Pygmalion الذي نذك بتمثال لامرأة، فطلب من أفروديت Aphrodite أن تحيها له ففعلت وصارت المرأة روجة له الإنسان الآلي وشبه الإنسان صاروا المتابعة لأساطير الأسلاف والأساطير العالمية في ان معاً. وبطريقة أكثر دقة، حصل أن الخيال العلمي استولى على الأسطورة ولتستغل عليها بأسلوب: وهذا ما فعله سيلفريغ في الرجل داخل المتاهة (1969)، تحوير ساحر لفيلوكيتيت Philoctète لسوفوكليس Sophocle إلى عالم مستقبلي.

والأسطورة إذ تشكل جزءاً من هذه العناصر الراسخة في اللاشعور الذي يتحكم في واقعنا وفي أنفسنا، فإن الخيال العلمي يجعل منه، ومنذ زمن طويل، إحدى الأوراق الراحبة في رحلة بحثه عن القوى الجوهرية التي تختبئ خلف هذا الواقع. وقد اتخذها أحياناً نقطة انطلاق للإبداعات الجمعية. وهكنا تم التطرق من جديد إلى شخصيات فردية مثل كينغ - كونغ الذي ابتكر في عام 1933 في فيلم لكومر Cooper وشادساك Schnedsack، ولكنه تغلى من جميع الوحوش التي أعطيت منذ القديم أجمل الفتيات (الأخبار الأخيرة عن كينغ - كونغ)؛ أو عن أشكال عالمية مثل الموميئات التي تسجل الأموات في أبدية، والتي

نجدها في مصر القديمة كما عند الإنكا (غداً المومياءات!). وهذه الأساطير أو تلك، أعطت المجال لكل أنواع التعميمات التي تسمى إلى تسليط الضوء على جوهرها العميق. إن الأساطير اليونانية موجودة خلف كثير من أعمال الخيال الجديد. لذلك تحلّق فوق وجوه أعضاء فرقة ميلوسات المسرحية، وهي تعالج نسخة حديثة من الأورستيا، وجوه إليكترا وأورست، وبخاصة كليتمنسترا، الملكة - الأم المرعبة، وتكيّفها في المشهد كما في المدينة. وهناك نساء محيطات أخريات، ميدورا تظهر في الاسم المشابه الجديد لفريديريك تريستان (ميدوزا Méduse، 1985)، كمثلة لجميع الأمهات المفترسات اللواتي يعبرن عمله، من جبل الأولمب في المرأة المزركشة (1989)، إلى مامي رادحيك في الجنائز الهائلة لإبراهيم رادحيك. وبالنسبة لميلوسات نفسه، عيقر المسرح والشيطان الطيب إنه يُذكر، على طريقته، بالرائر الغريب الذي أتى لزيارة غوته في فاوست الثالث le Troisième Faust لمارك بوتي (1994)، وهو عمل يصرح ببس نترات عظيم ووقاحة هي الأكثر مزاجية.

وهكذا يُضاف إلى المحور الوشي الآتي من الشارح القديم، محور مسيحي، مطوّر بصورة خاصة عند حان كلود - بولوتي الذي لا يكفّ، من مقولة بيغين le Dit de Béguines (1993)، وحتى معنى الروح Chanteur d'âme (1997)، عن التساؤل حول المبالغات والمعجزات في قصص وعطية تبلغ أحياناً حدود الحب الكبير (المتشجنون في سان ميلار في قصة «الأخ ذو الخاتم» le frère à la bague (1999)؛ وكذلك في قصص شاتورينو ومنها شيطان الطاحونة، يلعب مع المعتقدات الشعبية والألفاظ التي يغطّيها، وقصص فريديريك تريستان في فجر اليوم الأخير (1999)، يصف تصرفات طائفة يلعب دور المخلص فيها ممثل من الدرجة الثانية عشرة، وينتهي به الأمر بأن ينسجم مع دوره وأن يؤدّيه حتى التضحية.

يجب أن نضيف إلى هذين المحورين محور اليهودية والبوذية؛ حيث استكشف كل من المحورين من منظور روحي، ملحمي، وساحر أحياناً. وهذا التشابك في التيمات الدينية الكبرى لا يتم دون تشابك المعتقدات التي يتصورها الخيال الجديد من أسطورة العظماء القدماء للوفكرافت Lovecraft إلى رؤى ديك Dick الصوفية، مروراً بالشطحات السحرية للفتاتاريا البطولية heroic fantasy التي تستوحيا أساطير صينية قديمة، والقرود المساوي

للسماء هي على أية حال على مستوى الاختراع، وعلى مستوى إيقاع الشعر، إحدى أروع الملاحم التي كتبت على الإطلاق.

المتخيل:

بما أن الخيال العلمي، بالتعريف، مصنف ضمن آداب المتخيل، فإن مناقشة المكانة التي يشغلها هذا المتخيل فيها يكون تحصيل حاصل: إنه مرجع فيه بكل تأكيد. ومع ذلك فإن طبيعة هذا المتخيل تختلف اختلافاً ملموساً بحسب العصور والأجناس الفرعية، والكتاب بطبيعة الحال. وإذا كان في البداية مرتبطاً بصورة رئيسة بالعلم والتقدم التقني، فيجب أن تبقى الحالة كذلك دائماً: وبعد قرن من الزمان نفرع إلى فروع كثيرة. ومع ذلك، بصورة عامة، تتميز الأشكال التي اعتمدها بعلاقة مختلفة مع الواقع، أو على الأقل - لنقص المرجع المطلق - مع البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها الكاتب. ولكي نقول الأمور ببساطة، من الواضح أن رواية عرس الساعة - الخيال لا تستخدم نموذج المتخيل الذي تستخدم الفانتازيا البطولية، فالأولى تقدم محبلاً راسخاً في الواقع، في حين أن الثانية تقدم متخيلاً بلا روابط - ظاهرياً على الأقل.

في الواقع، غالباً ما تكون حوزة المؤلفين محدودة بقرود النوع الذي يضعها أمام ضرورتين متناقضتين. من ناحية تأكيد أصالتها الإبداعية، ومن ناحية أخرى الامتنال لعدد من المعايير التي تقرر ما إذا كان عملها من الخيال العلمي أو من الفانتازيا البطولية أو من العلم الصرفة أو من السحر والشعوذة، أو من السييريونك، أم لا. ومن هنا نشبت معركة دائمة بين الكتاب والمصنفين، معركة أدت بصورة قذرية إلى ظهور أجناس فرعية جديدة. ومع ذلك، فإن القيود المفروضة على المتخيل ولكونها مدفوعة قليلاً في كل مرة، فإن هذه المواجهات تشهد في النهاية على حيوية الوسط.

أما الخيال الجديد فقد وضع المتخيل بين مراجعه الأساسية في مواجهة حقل أدبي مهووس بواقعية الشهادة وصحتها. لقد اهتم بقابلات النفس العميقة أكثر من اهتمامه بالمعيش الذي يخفيها. واستخدم عريزياً منذ البداية كل المصادر التي قلّمتها له هذا المتخيل، دون الاصطدام بقواعد مسبقة الإنشاء. ولكونه ليس حنساً أدبياً، فليس له أن يطرح على نفسه سؤالاً يعرف بوساطته ما إذا كان مثلاً لمعيار موجود مسبقاً، أم لا. ولهذا السبب يشغل الخيال الجديد وسائل الغريب كوسائل العجيب ووسائل الغرائبي كوسائل

الخيال العلمي، مستخدماً في مجموعها حتى تلاحم في مواجهة الإملاء، الذي بموجبه يمكنه وصف الواقع.

وهكذا فعندما يقابل بطل «الزائر ذو القفزات الحرة» (هوبير حلدك 1987) امرأة مجهولة في زوارب مدينة، ثم في مسكنها، وعندما يبدو هذا التيه الشبحي فتحاً زمنياً نصبه لنفسه، تسأل: هل نحن في الغريب أم في الغرائبي؟ وعندما يضع فرانسوا كوبري أطفالاً ورضعاً في سفينة الحياة العادية للملائكة *la vie ordinaire des anges*، ويوزعهم على جزر ذات أسماء فرعونية تديرها شمس وقمر من نوعية سيئة جداً، هل هذا من الخيال العلمي أم من الأسطوري؟ وعندما يعيد جان - لوك مورو في معظم هرمين (ضمن مجموعة لأن هناك أحلاماً أفضل) الأطفال الذين اختطفهم عازف الفلوت في هاملان، ثم الموسيقي نفسه، بحسب منطق معاكس للمنطق الذي أدى إلى اختفائهم، فهل نحن في العجيب أم في غريب من لتمام الحدود الأدبية؟ وعندما يعبر البطل عديم الانعكاس في شركة الهند العالم في رحلة فضوية، يعيد قصتها عند كل مرحلة لمستمع جديد، ضمن سلسلة من الأحاييل السردية آخرها - وهي التي تحوي الكتاب بأكمله - عليها أن نقد رأسه أو أن تعيد له وجهه الحقيقي، فهل نحن في الحوائي أم في المندمرائي؟

نستطيع أن نواصل هذه اللعبة طويلاً. وما يخرج منها هو تنوع الوسائل التي يستخدمها الخيال الجديد لكي يسف كل ما ينتمي من قريب أو من بعيد إلى الواقع. متخيله يريد أن يكون بلا حدود؛ أي إنه مرتبط بالاشعور الفردي بقدر ارتباطه بالتمثيلات الكونية. ربما من أجل هذا يعمل بطريقة شاملة دون أن يتنوع في الأسلحة التي يستخدمها، في حين أن الخيال العلمي يتطور متفرعاً إلى أجاس فرعية أكثر تخصصاً. ومع ذلك فإننا نلاحظ في حالات كثيرة أن تألف هذا المتخيل ذي الألف وجه مع تفكيك واعٍ للمسرد هو أحد السبل التي تؤدي به إلى غايته بصورة أكيدة.

تفكيك المسرد:

نادراً ما كانت بنى المسرد في الخيال العلمي موضع اهتمام بحد ذاتها. ومع ذلك فإن مقتضيات موضوع معين غالباً ما تقود الكاتب إلى بناء محتلف في النموذج عن التسلسل الزمني التقليدي. وما نلاحظه في الرجل الذي يقصر *l'homme qui rétrécit* لريتشارد ماثيوسون Richard Matheson (1956) حيث التقلص الحتمي مقصوص عبر قصتين

تتاويان بالنظام الواحدة مع الأخرى التي تليها، الأولى من قامته الأصلية لتلك التي تبلغ 18 سم، والثانية من 2.4 سم إلى 0 سم. أو في الزمن الضامض، حيث يُترجم تأثير تعظيم الزمن على البطل بقصص دائري؛ حيث تتكرر المواقف نفسها باستمرار، متطابقة ومختلفة في آن واحد. في هذين المثالين، نرى قبل كل شيء تحويلاً في بنية المسرود إلى العناصر التي يتحدث عنها. ويظهر التفكير حول الخيال كما هو في رواية لكريستوف بريست Christophe Priest «النبوع المتحجر» la fontaine pétrifiante (1981)؛ حيث يرى السارد نفسه؛ يقوم بسرد سيرته الذاتية، متقاداً إلى كتابة خيال يرى عناصره شيئاً فشيئاً تغزو حياته حتى تحل محلها، ويصبح الواقع عندئذ خيال الخيال؛ وبحسب كلماته: «كانت الكتابة أن أصبح ما أكتب».

لا ريب في أن هذه الرواية أحد أماكن اللقاء الأكثر إدهاشاً بين الخيال العلمي والخيال الجديد. وجزء أساسي من مقولة الجبل الحديد يقوم في الواقع على الانطلاق من اللحظة التي لا يمكن للواقع فيها أن يوصف بوصف المبدأ الخيالي نفسه في مسرود. كثير من القصص القصيرة والروايات ينتهي هكذا، حول إزالة الغموض عن محتواها الخاص، المنبثق به لكونه خيالياً لواقع يستحيل بلوغه. وهذه هي حل «خيار من أحل ملاك ساقط من العرش» requiem pour un ange tombé du nid (ج - ك بولوي، 2001)؛ حيث الوحي المنتظر طوال النص، ما إن يُعطى، حتى يوضع موضع تساؤل في الصفحات الأخيرة لترك القارئ على سر أخير. وهذا العمل، بالإضافة إلى ذلك، يلعب على عدة طرق لتشابك المسرودات بمزج المستويات والصيغ السردية بحيث يضاعف عدد المسارح المزيفة. ممارسة يقوم بها الخيال الجديد بمجمله على اعتبار أنه يجلو الصفة النسبية للشهادات المتعلقة بواقع مفترض، في النهاية، ليس هو نفسه إلا خيالاً.

وبروح مشابهة، وعلى الرغم من العنوان «حكايات الفارس الصيني»، فإنها رواية مسرد لسارد متقطع باستمرار بحكايات يحكيها له فيلسوف يلتقيه، حكايات غرابتها نفسها تثير حياته؛ و«ابن السماء» و«كاتب مذكراته» le fils du ciel et son annaliste (جان ليفي، 1992) يمزج باستمرار وبطريقة دقيقة ثلاث علاقات: علاقة إمبراطور الصين مع كاتب المذكرات، ميسي ما تسيان، وعلاقة المؤرخ الذي يرويها مع ابنه، وعلاقة هذا المؤرخ نفسه مع الكتاب الذي يكتبه. وستيفاني فانيسيه لفرديريك تريستان (1997) مبنية على سلسلة من

المسرودات التي تدور حول المرأة نفسها، غامضة دائماً، مسرودات تتعاقب وتتشابه وتندرج إحداها في الأخرى، وتتاقض كلما ظهر ساردون اخرون، حتى تظهر أمثلة القصة من تلقاء نفسها: واقع الأشياء يفرّ منا دائماً، والخيالات التي تولّدها واقعية أكثر منها نفسها. وبمقاربة سردية بحتة نلج إلى عالم فيليب ك. ديك Philip K. Dick، ولكن مرة أخرى ربما كان العالم هو الذي يعطي المقاربة الفضلى لهذه المسألة لأن فاقداً للذاكرة كتبها، وهو يحاول أن يجمع ماضيه، فهي لا تظهر كمسرود؛ بل على شكل قاموس - رهان لا سابق له في الأدب - والأحداث التي يرويها لا تظهر للقارئ بحسب تسلسل حدوثها؛ بل بحسب عدد من الطبقات التي يبدو أنها تنفتح في عمق الكتاب.

باختصار، إذا كان الخيال العلمي قد تطوّر في كنف الأدب الأنكلوساكسوني، والخيال الجديد في كنف الأدب العلمي الفرنسي، فإن إرادتهما المشتركة في القطع مع الدوغما الواقعية تقرب بينهما بطريقة أقوى مما اختاروا للوصول إليها، وسيلة مشتركة: المتخيل. ومع ذلك، إذا كان الحيالان يستخدمانه لكي ينجّوا الرمان، والمكان، وبصورة عامة نقاط العلام المحددة، فلا يمكنهما الخلط بينهما. إيهما يتمايزان أحدهما عن الآخر، منذ البداية، فلأن الخيال العلمي سُمّي هكذا منذ بدايته، فإنه يحفظ بأثر لهذا البعد العلمي حتى في الأعمال التي تنتسب إليه بصورة صريحة أما الحيال الجديد، ولكونه ولد من الاتجاه السائد mainstream فإنه يبقى موسوماً بهذه الصمة التي تحمل مع أدب - الخيال littérature - fiction؛ فحيث يتخذ أحدهما العلم موضوعاً وفناً ووسيلةً وحاملاً وعدواً.. إلخ، يحاول الآخر أن يحتمل هذه المسرودات إلى المسرود نفسه مهما كانت وسائلهما، عندما يلتقيان فإنهما - بحسب منطق المتخيل - في المكان الذي تلتقي فيه العلوم مع الآداب، والفنون أيضاً، وبصورة أعم، كل مجالات الروح، تجتمع من أجل متعة القارئ وبنائه. ■

أخيال العلمي في مواجهة العالم الواقعي

فاليريو إيفانجيلستي^(*)

تر: غريب ميهوب

أيُّ أدبٍ يُحسن مساءلة الواقع الراهن؟ ومواجهة السلطة الحديثة بشكلها غير الواضح مع تعدد قنواتها؟ واتخاذ الإشعاع العقائدي لسلطة آلية اجتماعية تسعى لتحقيق مطامع كونية؟

إن الخيال العلمي؛ إذ يتناول أنظمة عالمية ويعتمد على الامتصاصات، يشكل واحداً من المختبرات التي تبين بخصوصية التفكير الكيميائي للعالم الراهن. والقوى التي تدفعه إلى الانفجار.

إن مواضيع عولمة الاقتصاد، ودور المعلوماتية المتسلط، والنفوذ القوي للاقتصاد، وأشكال التسلط الحديثة المرتبطة بتحكم وسائل الاتصال، كل هذه المواضيع تجعل الكتاب، في أوروبا على الأقل، غير مكتسرين بمواضيع «الأدب الكبير». فالعالم يبدو ساكناً في أغلب رواياتهم... وتسود القصص العاطفية: الحب، الهوى، الخيانات، ويستمر تكرار استهلاكها تحت أضواء خافتة في عالم دي ألوان شاحبة برائحة العيار والتالك، كما كان منذ خمسين عاماً، وكما يمكن أن يحدث بعد خمسين عاماً.

بكل تأكيد هناك استثناءات، ولكن الإطار العام يتجه في أغلب الأحيان نحو «الأدنى». أصبح الأسلوب النافذ الباهت يُعدّ واقعياً، وهو الذي يبدو وكأنه يخترن الحقيقة، وكأنه الشكل الوحيد للأدب الثبيل.

ولا يهتم المؤلف الذي ليس لديه وقت لإضاعته، بأن يكتب النص على الحاسوب، ويرسله بالبريد الإلكتروني، وأن يقلص زمن الطباعة إلى النصف بفضل التقنيات الحديثة.

(*) valerio Evangelisti: كاتب خيال علمي إيطالي، وله العديد من الكتب في هذا المجال.

إن هذه التجديدات المستدلة لا يمكن أن تنصوي في حكاية خوفاً من تشويه سمعته وتحتسار مهمته النبيلة والنشر «الواقعي» يجب ألا يحته الزمان، فكل ما يرتبط بزمان لن يكون سوى سلعة رخيصة

في الواقع يسحب الأدب «الأبيض» نقيضه خلقه؛ وها تلعب الرواية السوداء والخلاف والمذني والاجتماعي دوراً هاماً. وعلى العكس من ذلك لا يكون للنس الكونية، ولا للنظام والتطورات التاريخية، والتحول النفس والسلوكية الناتجة عن التطور التقني، أي دور إلا في الحالات النادرة.

وتقتصر الأحداث على الصراع بين عدة أشخاص تحركهم الأهواء الدائمة: الكراهية والثأر والحب ولتغاء العدل، وتضهر «البية الأعلى le maximalisme للإطاري في السلوك الأدنى le minimalisme فالشرطي الفاسد أو المشبوه أو الشريف يقابله مجرم شريف أو مشبوه أو فاسد، ليس دائماً بل غالباً، ومع ذلك فالنظام بأسره موضع اتهام. في الحقيقة، الأمر يتعلق باتساع «الأدنى» أو تراجع «الأعلى» حطون إلى الأمام وخطوة إلى الوراء.

في الواقع، إن النظام يتلاشى على مستوى الفئات، ويحصن التحكم بحياة الأفراد بيد قوية بعيدة لا هوية لها فالسلطات المذهلة والسريعة تقرر مصير آلاف الناس؛ فنسلما يعلق مصنع في فرنسا تدلع ثورة في ألب، والمعمار الذي يرمج ملايين الدولارات في استراليا، يفقدما في اليوم الثاني في أسبانيا، ويرفق ذلك آلاف الماسي التي لا يهتم أحد بذكرها.

هل نريد أن نعرف هذه الماسي الكثيرة؟

إننا ندرك أن سبب ذلك هو، بشكل غير مباشر، مالكو الأسهم الذين عهدوا لمدير شركة عقارية بإدارة ممتلكاتهم فقام هذا الأخير، بشكل عفوي، بعرضها في السوق، وهذا جل ما يعرفه، والسوق كما نعرف ليست كياناً فيزيائياً مستقلاً بل مجموعة من المتوازنات التي تتحكم بها القواعد، ومن فرص هذه القواعد؟ الحكومات. ولكن الحكومات. بنورها لا ندرك ذلك على الأقل بشكل جزئي؛ فهي تتخذ قراراتها بالتوافق مع قرارات حكومات أخرى ترتبط بنورها بحكومات أقوى، ولمن تستجيب هذه الأخيرة؟ نظرياً للسوق، وفي الواقع لا تستجيب لأحد...

وإنما ما نحشا عن المسبب الحقيقي ربما نجده لدى مدرس مدمن على الكحول في جامعة أمريكية نانية.. وهو يقوم تحت تأثير الهذيان الإيتيلي بصياغة نظرية لا تركز على شيء سوى على توافقه التام مع سياسة حكومته في تلك اللحظة؛ إذ تحتل النظرية مع ما هو عقائدي، وهذا الاختلاط ينحول إلى سياسة، وتتحول السياسة إلى نفوذ والنفوذ إلى

قوة. وحينئذ يدرك العاقل عن العمل إلى مَنْ يتوجه بالشكر أو لا يدرك ذلك. لا أحد يدركه.

وبينما يروق للأدب الكبير تجاهل كل ذلك، يجد أدبُ «الطوباقي الدنيا» في ذلك موضوعه المفضل. وهنا لا بد من الإشارة إلى أدب الخيال العلمي ليس بكليته، لأن التفاهة غزيرة في هذا المجال أيضاً. وهذا النوع من الأدب هو «الأكثر» بطبيعته ويتناول بالمعالجة مواضيع شتى: وصف حالات التغير على نطاق واسع، والكشف عن أنطمة خفية للسيطرة، والتشهير بالأثار المأسوية أو الغريبة للتقنية، وإشياء الشركات التبادلية وصولاً إلى سلع نافهة مباحثية - وسترن - وإلى لحظات سينمائية أقل تأثيراً وأكثر تطفلاً حتى يتوه هذا النوع من الأدب بمغامرات غير هادئة، ويرسم لوحات نفسية مضحكة تهبط إلى مستوى قصص طفولية سخيفة.

فالخيال العلمي هو الوحيد الذي يقدم تصورات واقعية (أجل واقعية!) للعالم الذي نعيش فيه، وهكذا تتساءل ما هو الحس الأدي الذي أصدر رواية خاصة باليات الأزمات الاقتصادية؟ ولا واحد لأحد مثلاً وهو أم إخصاق «Depression or Bust» (1974) للكاتب ماك وينولدر Mack Reynolds: أحدهم يلقي طلب سرك، ما يؤدي إلى إفلاس الوكيل ومن ثم المصنع، ومرحلة بعد أخرى تؤدي إلى انهيار اقتصاد الولايات المتحدة، فخصية القصة الوحيدة هي الأزمة والهباشة العامة للنظام، وإل كان الموضوع لا يتناول أدباً راقياً، فإنه لا يمكن لنا أن نضعه في حانة العرضي والمهمل! مما يفسده ملحمة بحيث يصعب علينا أن نلقي بها جانفاً.

ولو رجعنا إلى الوراء مع فلات المحيم Hell's Pavement للكاتب دامون نايت Damon Knight (1955)، وعصر الإنسان L'Age d'homme (1981)، نجد مجتمعاً متخياً قريباً منا نوعاً ما زمنياً يوجد دواء نهائي ضد الجريمة: فعند اكتشاف المحرمين يقبلون بشروط تجعلهم يعانون من الهلوسة، في اللحظة التي يحاولون فيها ارتكاب الشر.

وقع هذا الاكتشاف بأيدي بعض الشركات متعددة الجنسيات التي استخدمته لتحقيق أهدافها الخاصة، وحصلت الطامة الكبرى، عندما أصبح شراء ما يثير الهلوسة غاية المؤسسات المتنافسة، والنتيجة كانت تقسيم العالم بأسره إلى مناطق نفوذ، حيث تقوم الشركات متعددة الجنسيات بالسيطرة على منطقة ما، وتفرض على المواطنين ما يناسبها من هلوسة.

هل يجعلك هذا الأمر تنسم؟ أنا لا أنسم. فأنا أعيش في بلد - إيطاليا - حيث ولدت حركة سياسية فجأة، وذلك لسبب وحيد هو أن قائدها، السيد سيلفيو براسكوني، يملك قنوات تلفزيونية عدة...

وفي موضوع التخيل هذا، كتب كاتب إيطالي من كُتاب الخيال العلمي، ويدعى فيتوريو كيرتوني Vittorio Curtoni منذ نحو عشرين عاماً مجموعة من القصص تتناول حرياً مستقبلية يلجأ فيها الأبطال إلى استخدام أسلحة نفسية - هلوسية psychédéliques، ما يؤدي إلى ظهور إنسانية عاجزة عن التمييز بين الخطأ والصواب، وغير قادرة على عدّ نفسها كلاً متضامناً. والذين ما زالوا يتذكرون موجة التعمية الإعلامية التي أغدق عليها أكثر المصادر صديقة أموالاً طائلة في أثناء «حرب الخليج» و«حرب كوسوفو»، يدركون حقيقة الأمر: الأطفال الرضع ينتزعون من الحاضنات من قبل رجال صدام حسين، اختطاف 700 طفل كوسوفي لإعطاء دمهم شرباً لمساكر ميلوزوفيتش، والكثير من الأخبار الكاذبة التي تجعلنا نعتقد أن حرب الهلوسة قد بدأت فعلاً.

مثال أخير وأقصده الإشارة إلى صعوبة تحديد من يمسك بأزمة السلطة اليوم، ونجد بهذا الخصوص قصة طريفة لـ «جاك فانس Jack Vance» «أعمال دودكين Le œuvres de Dodkin» 1959: ينتاب القلق عملاً يعيش في مجتمع متحجر لما يُعرض عليه من أوامر غير منطقية، ولذلك يحاول أن يعرف عن تصدّر هذه الأوامر، وبعد بحث طويل يكشف أنها لا تصدر عن أي شخص: إنه مجرد رجل هرم يعمل حارساً بقصور السلطة، ويتولى كتابة مرسومة على آلة كاتبة قديمة، ثم يطويه النظم ويعبر معالمه، ويحوّله إلى التزيينات عتية.

لأول وهلة يبدو الأمر مجرد مرحلة، وفي الحقيقة هو رمزٌ لإعلاس الديمقراطية في نماذج المجتمعات الحديثة، عندما تمارس السلطة بلا حدود.

لقد تمكّن الخيال العلمي باستخدامه المجاز، أن يدرك أفضل من أي نوع قصصي آخر اتجاهات التطور (أو التراجع) للرأسمالية المعاصرة، وقد سمع له استخدام هذا الأسلوب أن يتجاوز الحدود الأدبية المألوفة، وأن يستمد من العادات وأنماط السلوك والأحداث العادية في الحياة اليومية. وباختصار نجد مثلاً واضحاً على ذلك: استخدام أسلوب الحيل الأكليّة الذي مازال مألوفاً منذ عشرات السنين، فلأول مرة في التاريخ، وقبل التطور الحالي للإنترنت اتخذ العديد من الكتاب مواضيع قصصهم هذا النوع من العلاقة بين الإنسان والآلة، ألا وهو أسلوب المعلوماتية.

فهل هذه الروايات روايات «خيالية» بعيدة عن الواقعية التي تعتبر الأسلوب المفضل للأدب؟. عذراً إنني أشك في ذلك؛ فعندما فرص الإنترنت وجوده، استخدم الأديباء أمثال فويليم جيسون، وهريس سترنك، وفريدي ريكور، وآخرون في أعمالهم تماثيل ثلاثم الواقع الجديد، وتصفه وتحدد هوية أفاقه المستقبلية. حتى أنهم أوضحوا للمعارضين أسلوب

المقاومة الثقافية والعملية في مواجهة بروز شبكة اتصالات عالمية في كل مكان، قادرة على صياغة أساليب تهيمن على الواقع المجازي المخادع. ولقد اعترف أعضاء اليسار المتطرف الأوروبي أنهم أوجدوا الشبكة الأوروبية (E.C.N) European counter network باستفادتهم من قصص الحيل الآلية.

وكانوا أول من استخدم سرعة النظام الجديد للمعلوماتية لتسيق جهودهم؛ فالأوساط الاجتماعية للشباب الثائرين مليئة بـ «المودم» وأجهزة الحاسوب التي يقوم رجال الشرطة بهدمها باستمرار.

وخاض قرصان المعلوماتية معارك فردية شرسة ضد المجموعات الاقتصادية الكبيرة، لمنعهم من الوصول إلى نظام استعماري جديد.

ولقد شهدنا قبل ذلك تأثيراً للادب الشعبي في الحياة الاجتماعية (روايات القصص المسلسلة في القرن التاسع عشر - والانعكاسات الاجتماعية لروايات أوجين سو Eugene Sue)، ولكنها لم تكن يوماً بهذه الكثافة وبهذا الشكل الهجي، حتى إن أسلوب قصص الحيل الآلية «سيبربونك» Cyberpunk لم يطفئ بريقها من الصمم، بل لأنها أصبحت سطحية مقارنة بتوسع ذلك النظام السلطوي توسعاً كبيراً بعيداً عن المحال القصصي، ولا أظن أن التيارات الأمية الأخرى يمكن أن تبلغ نهاية ناجحة بهذا الشكل. ولدينا قطبا بآن ما هو خيالي وبخاصة الخيال العلمي هو الوسيطة الوحيدة من الناحية الأدبية الذي يستطيع أن يصف الواقع الحالي بهذه الدقة لأن ما هو خيالي في هذا العالم اكتسب أهمية استثنائية

وإذا وجب علينا أن نعدل نظرية القيمة (وكم سيكون ذلك ضرورياً)، فإنه يجب علينا أيضاً أن نضيف عنصر الإعلام إلى العناصر الأخرى التي حددتها المنطرس الاقتصادية المختلفة.

فلم تعد مفاهيم كمية العمل لهذه السلع، ونقص المواد والفرق بين العرض والطلب لم تعد تكفي؛ إذ يزداد الآن الطلب على السرعة باشتهاها وتزداد النتيجة قيمتها. كانت الرأسمالية التقليدية تكفي بالدعاية، واليوم أصبحت تلعب أبعد من ذلك لتصل إلى الخيال، إلى الأحلام، إلى رؤى حميمة لعالم (جديد)؛ فقد سمح لها بذلك تسامي الاتصالات بفرض أنماط حياتية جديدة، وبإيجاد حاجات جديدة لم تكن في الحسبان، وبزيادة تعلق المرء بإثبات وجوده.

فلا يمكننا فهم أي شيء في المجتمع المعاصر، إذا لم نأخذ بالحسبان الغزو الاستعماري السريع لعالم الخيال في السنوات الأخيرة.

وسابقاً كنا نتمتع على دور المنتج بعدد من ساعات العمل في اليوم، أما باقي الوقت فكان يخص للتسلي، للراحة؛ أي للمرء بحد ذاته. أما الآن فكل نشاطات التسلية تخصص للاتصال، وتوسع بالتالي حقل الإنتاج على حساب التسلية والراحة، فكل

المشاهد التي تبث تلفزيونياً تتضمن دعوات للشراء سواءً أكانت دعاية صريحة أو دعوة لآثماط من الحياة تعتبر الأفضل للجميع.

لقد أحدثت الصورة انقلابات اجتماعية حقيقية. التهافت على البضائع الغريبة بعد سقوط حائط برلين، وصول الأكبايين الكثيف إلى إيطاليا، بتأثير جاذبية بث القنوات التلفزيونية المنقطعة من ما وراء البحر الأدرياتي.

وإذا كان الإعلام شيئاً هاماً فإدلالته هي الأهم. فالاتصالات الرأسمالية تهدف من الآن فصاعداً مباشرة إلى غير الإرادي فالإنتاج السيط الذي كان يقدم في الماضي يتوافق تام مع تطور القرون أصبح يصنع اليوم بشكل مستيري، ويشجع بكل وقاحة التخلي عن الهوية.

ومن جهة أخرى يتداخل الإعلام بالاتصال، عندما يتعلق الأمر بطروحات كبيرة؛ فعماسي الشعوب تخنزل إلى مقاطع من صور سريعة جداً بحيث لم يبق منها شيء.

فمنعندما تنظر إلى عناوين الجرائد المنقورة على قناة cnn لا تكاد ترى شيئاً؛ إذ تتكون لديك مجموعة من المفاهيم غير المعينة سبب غياب الإطار والتحليل والتفكير، ويمكننا القول هاهنا: إن المحوى هي عنو الذين يتحكمون بمصائر الشعوب (حتى ولو كانوا جهة

مجهولة)؛ فالنظام لا يقوم إلا إذا كان أنشاعه يعيشون في الترهات.

ومن هنا جاءت ضرورة أن نحشو حياتهم الخاصة، وحتى حالتهم النفسية بمعلومات وتصورات زائفة حتى لا يهوا شيئاً عن مصيرهم.

يستطيع الخيال العلمي والخيال عامة، والأدب القارئ على التحيل امتلاك القدرة على الإبداع ضد هذا النوع من الاعتداءات الصارخة.

فأساليب الاعتداءات هذه لا تلجأ إلى الخيال كما يجب؛ بل تبعد عنه كلياً. والخيال العلمي الأمريكي المعاصر هو ظل لما كان عليه: إنه مقيد، ضحل، ويقتصر غالباً على أشكال من العلم المبتذل الهجين لا قيمة لها على الصعيد الأدبي والفكري، وأصبح قدره أن يقع ضحية للغموض والتحريض.

مع ذلك يجب ألا نتوقع من «الأدب الكبير» الاتجاه السائد (إن لم يكن مبالياً بالمجتمع الذي يحيط به أو جعل الافتراق عنه، والانكفاء على ذاته معياراً للجدوة) أن يقود المقاومة ضد هذا الغزو الفكري.

إن ذلك يقتضي روايات (علياً) واعية لذاتها، تثير قلقاً ولا تدغدغ العواطف. هذا وهو دور الخيال العلمي، ويمكنه أن يصطلح بذلك من جديد.

أخبال العلمى فى الولاىات الممءءة

مقابلة مع جان - ءانىبل برىك .Daniel Brèque .Jean

سلفان لىكو

ت: علءان مءمود مءمء

جان - ءانىبل برىك مترجم (لءىن له بترجمة رقعة الشو لءان سافمونز) وناقء وكاءب؛ إء
نشرت قصص عءة فى برىطانىا والولاىات الممءءة)، وهو أبز الاختصاصىىن فى مءال
الأبال العلمى الأكلوساكسونى. وهو مءاون رئىس ءحرىر مءلة Galaxies.

+مصطلء الأبال العلمى من أصل أمركى، فهل يعنى هنا مسطرة الأبال العلمى
الأمركى على الأبال العلمى؟

+ جان - ءانىبل برىك: نعم، إلى ءء كىر. فقد نشأ الأبال العلمى الأمريكى ءلال
عءء الءلائىنات فى بونقة pulps؛ ءىء كان من الضرورى الإءءاء وءىىء الءءصص من
أءل البقاء. ولقد عرف عصره الذهبى فى الأربعىنات؛ ءىء أرسى ءون ءبلىو كامبىل
John W. Campbell، وهو رئىس ءحرىر Astounding، ءعانم الأبال العلمى الءلىء
وأطلق كءاباً من أمشال أسىموف Asimov وهانىلانى Heinlein ومان فوءء Van Vogt
وغءلاء ءرب العالمىة الءانىة، أصبحت الولاىات الممءءة الأمريكىة إءءىء القسولن
المسطرلن على الكوكب، ومن الناءىة الءافىة، صاءت القوة الوحىة وصار كل ما يأنى
من الولاىات الممءءة، ىشر الفصول من رواءىة سوءاء أو ءاز أو روك، وصار من الضرورى
أءىائاً الءعرىف نسبةً إلى إءءاءاء الءانىكى.

وعندما انتقل الخيال العلمي الأمريكي إلى فرنسا في بداية الخمسينيات عرف القراء في بضعة أشهر، مجموعة من أفضل ما أُنتج خلال السنوات العشر السابقة، وحتى قبل: مثل راي برايدوري Ray Bradbury وفريدريك براون Fredric Brown وهـ بي. لافكرافت H. P. Lovecraft وثيودور ستورجون Theodore Sturgeon وإيه. إي. فان فوغت إلخ. وباستثناء أشخاص من أمثال وينيه بارجافيل René Barjavel وبـ إر. بروس B. R. Bruss فإن الكتاب الفرنسيين الذين شُغفوا بهذا الجنس في ذلك العهد لم يكونوا إلا مبتدئين، وكان أمامهم، ولزمن طويل، شوطٌ طويلٌ يجب أن يقطعوه.

✦ ومع ذلك، فإن الكاتين اللذين يعتنما الأمريكيون مؤسسين للخيال العلمي - جول فيرن Jules Verne وأتش جي ولز H.G. Wells - هما أورييان. كما يمكننا أن نذكر بأن الاستباق الفرنسي كان نشيطاً في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ألم يخص روسي الكبير، المؤلف الشهير حناً ولرواية حرب البار La guerre du feu - نصف أعماله للموضوعات الكلاسيكية وللخيال العلمي؟ إذن لماذا لم ينبت ذلك الطعم في فرنسا؟ ولماذا تشكل هذا الجنس بوصفه جسداً أمريكياً؟

✦✦ كان هناك إنتاج لروايات علمية في فترة ما بين الحربين في فرنسا، ولكن هلم لم يستمر. وفي مقدمته لمحتارات صعودت إلى الأفق Escales sur l'horizon، يقدم سيرج ليمان Serge Lehman الفرضية التي بموجها فقد العلم كلٌ جانبيّة بالسبة للمثقفين الفرنسيين بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، نظراً لأن وسائل التقدم تحولت إلى أدوات ضيق. وأنا أرى أنه على حق. وإذا كان العصر الجميل La Belle Epoque فترة من التفاؤل تقارب فيه الفن والتكنولوجيا، وبصورة خاصة تحت رعاية مدرسة ناني، بما سمي الفن الجديد L'Art nouveau، فإن السنوات المجتونة التي تلت الحرب العالمية الأولى، هي السنوات التي تضوى فيها الفن والأدب تحت لواء اليأس أو العبثية. إلا في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث كانت معاناة الأمريكيين من الحرب أقل.

✦ كيف تشكل الخيال العلمي في الولايات المتحدة؟

✦✦ في الفترة الأولى، من أواسط العشرينات وحتى بداية الخمسينيات، كان الخيال العلمي أدباً يُنشر، بصورة رئيسة في المجلات، ويقرؤه شبانٌ يبدوون مجانين في نظر

معاصريهم - قراءة السيرة الذاتية لأسيموف أو لفريدريك بول Fredrik Pohl لتكوين فكرة عن العصر. وما أن بعض المجلات كانت تحوي زاوية: فريد القراء كانت تظهر عليها عناوين القراء المذكورين، فقد تبع ذلك لقاءات وإنشاء لنواد ثم تشكل ما يُسمى الفاندوم le fandom. ويتميز الخيال العلمي عن الأجاس الشعبية الأخرى - البوليسية والوسترن والرواية العاطفية، إلخ - بوجود جمهور وفي، ومتعصب أحياناً يقوم مقام الممثل للمؤلفين الجدد.

وعندما اهتمت الطاعة الأمريكية التقليدية بالخيال العلمي، فذلك لأن المتعصبين له أحلوا زمام المبادرة ونشروا نصوص كتابهم المفصلين في كتب.

واليوم تبدو المجلات المتبقية وكأنها ديناصورات، حتى وإن كان مستقبل هذا الجنس يُبنى على صفحاتها. في الواقع، إن دور النشر الأمريكية، وهي المهتمة أكثر بالريح، تميل إلى إهمال الكتب المعية بالخيال العلمي الأكثر أصالة، لصالح نجاحات متأتية من أفلام ومسلسلات تلفزيونية ناجحة

✦ غالباً ما أخذ على الخيال العلمي الأمريكي تمييزه للموضوعات على حساب الكتابة، فهل كان هذا المأخذ موزعاً خلال الثلاثينيات؟ وهل ما يزال له معنى اليوم؟

✦✦ كان لهذا المأخذ معنى في الثلاثينيات، ولكنه كان يطبق على مجموع الـ Pulps الأمريكي، حيث امتزجت الأجاس كلها. بيد أن وصول جون دبليو كامبل إلى رئاسة الأستاذين مثل قفزة نوعية غير عادية بالنسبة لهذا الجنس. وحتى وإن كان أسيموف وهابنلاين وفان فوغت الذين قدمهم كامبل ليسوا كباراً فعلى الأقل كانت لديهم ملكة الكتابة بأسلوب واضح وفعال، متخلص من تأثيرات البوليس. السأم، هذا النوع من الأساليب كان لرمز طويل الوحيد المقبول في ذلك المجال. وفيما بعد أشرى وصول أجيال عديدة متلاحقة جنس الخيال العلمي.

✦ برأيك من هم الكتاب المميزون في الولايات المتحدة خلال سنوات الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات؟

✦✦ يُسمى عقد الثلاثينيات space - opera - حيكات ذات أبعاد كونية، وسط مسلسل - وسيد هذا الجنس هو إي إي ادوك¹ سميت E. E. Smith، وهو للأسف لم يعد مقروءاً نهائياً اليوم. كما يمكن أن نذكر من ذلك العصر إدmond هاملتون Edmond

Hamilton وحاك ويليامسون Jack Williamson، وهو كاتب ما يزال يُقرأ حتى اليوم، بعد أن عرف كيف يتطور مع هذا الجنس.

ووصف عقد الأربعينيات بـ«العصر الذهبي» للخيال العلمي الأمريكي، والكاتب الأهم بلا منازع في تلك الفترة هو روبرت هاينلاين الذي اخترع معظم أدوات أدب الخيال العلمي الكلاسيكية، ولكن يجب ألا ننسى إسحق أسيموف، وإيه إيفي فان فوغت ونيودور ستورجون وكليفورد د. سيماك Clifford D. Simak.

أما عقد الخمسينيات فقد شهد ظهور الهجاء والتصنع، وظهرت مجلات مثل غالاكسي Galaxy والماغازين أوف فانتازي أند ساينس فيكشن Magasin of Fantasy & Science - Fiction، والمؤلف الرمز لهذا العقد هو برأبي روبرت شيكلي Robert Sheckley، كما يجب أن نذكر أيضاً بول أندرسون Poul Anderson وفيليب جوزيه فارمر Philip José Farmer وآخرين.

♦ حدثنا قليلاً عن هذا «العصر الذهبي» للخيال العلمي الأمريكي!

♦ إنه نتاج رجل واحد تقريباً هو جون ديليو كامبل الذي، ما إن تسلّم إدارة الـ astounding، حتى عمل على تأهيل كتاب جيد، ودكّ إعطائهم توجيهات بأن يكتبوا بصورة خاصة قصصاً تنتمي إلى الأدب العام المعني بالمستقبل؛ بمعنى آخر، يجب أن تقرأ قصصهم كما لو أنها كتبت بأقلام كتاب من المستقبل لقرائه من المستقبل.

وقبل كامبل وقع أدب الخيال العلمي بصورة عامة في فخّين اثنين: الأول هو فخّ التعليمية؛ حيث كتبت قصصٌ عمد فيها الكاتب إلى عرض أفكار علمية على حساب القص وعلم النفس والكتابة؛ - والثاني هو فخّ التكرار - حيث نقلت قصص روسترن إلى الفضاء. ولكن بدفع من كامبل نشأ شكل أدبي جديد.

♦ و«الموجة الجديدة» The New Wave؟ هل كان لهذه «الحركة» علاقة مع «الثقافة المضادة» culture - la contre؟ كما أكد ذلك نورمان سبينراد Norman Spinrad حديثاً؟

♦ لنقل إنه كانت هناك جسر فقد كان كتاب «الموجة الجديدة» يعنون أنفسهم أصحاب الثقافة المضادة، ولكن تجاهل كتاب الأدب العام والموسيقيون والباحثون معظم أعمالهم. وما أزال أذكر مقابلة أجريت مع أعضاء الـ بينك فلويد Pink Floyd ونشرت في

الغالاكسي، وقد جهد صاحب المقابلة أن يكشف أن هؤلاء يجهلون كل شيء عن ديك Dick وسبيتراد، ولكنهم كانوا يعيشون أسيموف وكليك Clarke!

وبالمقابل كان في فرنسا تسجام حقيقي بين الخيال العلمي والرسوم المتحركة، وذلك بفضل فنانين من أمثال موييوس Moebius ودرويه Druillet وبفضل «موصيلين» مثل جان - بيير ديونيه Jean - Pierre Dionnet.

+ لطالما عدّ فيليب ك. ديك في فرنسا الكاتبَ الرمز للخيال العلمي الأمريكي الحديث ونجاحه عندنا لا يُنكر، فهل كان لديه النجاح نفسه في الولايات المتحدة؟

+ + كان نجاح ديك في الولايات المتحدة متأخراً، وللأسف، بعد وفاته. وديك هو من الكتاب الأمريكيين الملمون الذين اعترفت بهم فرنسا قبل مواطنيها يمكننا أن نذكر في مجال الخيال العلمي والأدب المجاني بو Poe ولافكرات Lovecraft، وفي مجال الرواية البوليسية نذكر تشستر هايمز Chester Himes، والأمثلة الأخرى كثيرة. ولقد تمت في فرنسا عملية ترويع ديك فيما يخص ديك، قاده أناس من أمثال آلان دوريميو Alain Dorémieux، وجيرار كلان Gérard Klein وجاك سادول Jacques Sadoul وجاك غوامار Jacques Goimard وروبير لوي Robert Louil.

... باختصار، جميع الكتاب المهمين في عقدي الستينيات والسبعينيات. واعتقد أن الأفكار الديكية كانت رائجة عند الجمهور الفرنسي في أحداث 1968.

+ عندما تظهر حركة، أو نزعة جديدة في الخيال العلمي العالمي، نفكر بالـ «سايبرونك Cyberpunk» بصورة خاصة بالأكثر إعلامية بينهم، وأقصد ولسم جيسون William Gibson (وهو كندي - إنكليزي) - دائماً ما تولد هذه الحركات في الولايات المتحدة... فهل نحن دائماً أمام هيمنة أمريكية؟

+ + أعتقد أن الأمر يتعلق دائماً بمشكلة التواصل، فالعالم بأسره يقرأ اللغة الإنكليزية، ولكن اليابانيين لا يقرؤون الفرنسية دائماً، والإسبان لا يفهمون الألمانية دائماً، إلخ. وما إن ترجم جان - كلود دونياش Jean - Claude Dunyach قصصه القصيرة إلى اللغة الإنكليزية - وبخاصة فك شيفرة الشبكة Déchiffrer la trame - ، حتى تلقى عروضاً من العالم بأسره. وعندما ظهرت موجة جديدة في الخيال العلمي الأمريكي - حتى لو كان ذلك في البداية

مجرد مواقف مضحكة سريعة مثل الـ Steampunk الذي اصطنعه ك. دبليو جيتز K.W. Jete. فإن العالم بأسره عليم به؛ في حين أنه إذا قامت حركة، حتى لو كانت هامة، في بلد غير أنكلوساكسوني، فمن النادر أن تتخطى حدوده.

✦ هل حملت حلقة هايبريون Hyperion لـ دان سيمونز Dan Simmons تجديداً في الخيال العلمي الأمريكي المعاصر؟

✦✦ لأقول إنه شارك في تجديد الخيال العلمي الأنكلوساكسوني. ففي الوقت نفسه الذي كان فيه سيمونز يكتب هايبريون، بدأ الكاتب الإنكليزي إيان إم. بانكس Iain M. Banks حلقة حول الثقافة، وبدأ كولن غرينلاند Colin Greenland الكلام عنه... وباختصار، إنها العودة الكبرى للـ سيس - أوبرا، وهو جنس فرعي عُد محرّكاً للموقد، ولكنه ظهر كحامل غنى تخيلي بفصل هؤلاء الكتاب الحد ولا بد من القول إن ما يُسمّى «الخيال العلمي على الشاشة» قد تمّ بلوغه على يد الكاتب البريطاني بيتر ف هاملتون Peter F. Hamilton بسلسلة المعتنق فجر الليل - ستة أجزاء تحوي ستمائة صفحة في طبعته الفرنسية.

✦ من هم برأيك أهم الكتاب الأمريكيين اليوم؟

✦✦ إن دان سيمور هو بلا مراع الكاتب الذي كان أكثر تأثيراً في الخيال العلمي في عقد التسعينات. ويبدو أنه ابتعد عن هذا الجنس في السنوات الأخيرة، ولكن يُعلن عنه أنه سيُنتج نسخة جديدة من الإلياذة والأوديسة أنتظرهما بفارغ الصبر. كما أنني سأذكر مايك رسنيك Mike Resnick الذي تجاوز موقعه ككاتب لروايات المعامرات بفضل ولعه بأفريقيا - رواية كيرينيا Kirinyaga هي من الروايات المفصلة في ذلك العقد. وكذلك سأذكر الثاني الهام في الهجاء السوفيتي: جيمس مورو James Morrow وتيري بيسون Terry Bisson.

ولكن مجال الأنكلوساكسونية لا يقتصر على الولايات المتحدة، وسوف أذكر الكاتب البريطاني بول ح. ماك أولي Paul J. McAuley الذي جمع بين النسيج العلمي والموهبة الأدبية، والأسترالي غريغ إيفان Greg Egan، هذا الميتافيزيقي في عصر الذكاء الصناعي، لا بد من قراءته.

✦ ومن هم الكتاب الواعدون؟

✦✦ لقد اكتشفتُ لثلاث قصص كاتلين آن غونان Kathleen Ann Goonan التي أدهشتني؛
وبما أنها نُشرتْ روايتين أو ثلاثاً، فلي أتاخر عن قراءتها. أما عن تيد شيانغ Ted Chiang
فلا أعرف إلا عدة قصص، وكلها متميزة، ويقال إنه سينشر مجموعة منها حتى قبل أن
يكتب رواية - وهذا مؤشر واضح.

✦ هل الخيال العلمي يخير في بدايات القرن الحادي والعشرين؟

✦✦ نعم ولا. فعلى المستوى التجاري البحث يبقى الخيال العلمي إحدى العلامات
الأكثر بيعاً...ولكن ما يُباع في المكتبة هو الروايات المكتوبة سلسلةً لتعجب محبي السّار
تريك Star Trek والسّار وورز Star Wars والأمثلة الأخرى التي تُسمى من باب السّهكّم
«الساى فاى Sci-Fi». وللأسف نرى كتاباً موهوبين مثل غريغ بير Greg Bear وك. دبليو
جيتز، وسأكتفي بذكر كاتين أحتهما، قد أساقا للمكتبة في هذا النوع ليكسبا قوت يومهما.
ففي الولايات المتحدة يعانى الكتاب الشاب في نشر أولى رواياته.

وبالمقابل، على المستوى الأدبي البحث نجد بصوضاً رائعة، شرط أن نعرف كيف
نكتشفها، ونحن نقرأ ماستمناع مترايد كتاباً يمتلكون أدواتهم تماماً - من المحاربين القدماء
نذكر روبرت سيلفربرع Robert Silverberg إلى الدناب الشاب من أمثال تيد شيانغ الذي
سلف ذكره، مروراً بكاتب مثل لوسيسوس شيارد Lucius Shepard - والاكتشافات مستمرة.

✦ ومع ذلك، مقابل هذا الحيال العلمي الأمريكي، يبدو أن الخيال العلمي الفرنسي
يُلي بلاءً حسناً منذ أواسط التسعينيات. وكذلك فإن خيالاً علمياً جيداً يظهر في أوروبا
(إيطاليا مع فاليريو إيفانجيليستي Valerio Evangelisti، وألمانيا مع أندرياس إيشباخ
Andreas Eschbach، وإسبانيا مع خوان ميغيل أغويليرا Juan Miguel Aguilera إلخ) فهل
تعتقد أن هذه الظاهرة ستدوم؟

✦✦ ربما نعم، على اعتبار أننا شهدنا خلال السنوات الأخيرة ظاهرةً جديدةً حتى الآن:
فقد تواصل الكتاب والناشرون والقراء الأوروبيون بعضهم ببعضهم الآخر بمناسبة
المهرجانات مثل مهرجان بوتونيا، ويبدو تماماً أن خيالاً علمياً أوروبياً هو في طريقه إلى
التشكّل. فحتى الآن، في فرنسا كما في إسبانيا، وفي إيطاليا كما في ألمانيا، لم يكن يعرف

- ما خلا بعض الاستثناءات - إلا الإنتاج الوطني والإنتاج الأنكلوساكسوني؛ واليوم، ليس الكتاب الذين أثبت على ذكركم فحسب هم من نشرت أعمالهم في فرنسا؛ بل كتاب فرنسيون - رولان سي فاغر Roland C. Wagner وأيردال Ayridhal وجان - مارك ليني Jean - Marc Ligny، إلخ - بلذوا بنشر نتاجاتهم عند جيراسا الأوربيين.

في الواقع، لدي انطباع بأن الساي فاي - الخيال العلمي الاستهلاكي، المتواضع - قد أصبح مجالاً مختلفاً عن الخيال العلمي المتميز، ذلك الذي اكتسب مزايها لغة تتجاوز الحدود - وبين دان سايمونز وأيردال أشياء مشتركة أكثر مما بين دان سايمونز والأجير الذي كُلف بتحرير الجزء الخامس والعشرين بعد الثلاثئة من إيجامات في الفضاء. في كل مكان تقريباً، الجمهور المريض - الذي كان غارقاً في جهل الخيال العلمي بسبب مثقفين ذوي صدقية متضائلة - يهتم بالخيال العلمي ويقل عليه بلا أحكام مسبقة ولكن بعقل نقدي منفتح. هناك كتاب أوربيون يطلقون سلا عقد للنشر لدى ناشرين أنكلوساكسونيين - حان - كلود دونياش وأيردال في المجلة البريطانية .. Interzone، أندرياس إيشاخ في المجلة الأمريكية The magazine of fantasy & Science Fiction - وهذا ما تم الترحيب به بوضعه حدثاً من قبل القاد الأنكلوساكسونيين الذين اكتشفوا نمطاً آخر للكتابة ولعيش جنسهم المختار.

وما هو الخيال العلمي إن لم يكن التوق إلى ما هو آخر؟

■ أجرى المقابلة: ستيفان نيكو Stéphane Nicot

من الرواية التجريبية إلى العجائبي العلمي علم وعيال في فرنسا نحو 1900

دانييل شابرون

ت: علاء الدالي

إن شجرة نسب الخيال العلمي الفرنسي معروفة جداً في الوقت الحاضر، والأسلاف - سواء أكانوا شعريين أم مرعومين - محدّدون حسب الأصول ومعدّودون. فالعجائبي - العلمي، في بداية القرن العشرين (سيُغيّر اسمه فيما بعد) ونادى يكون متحدّثاً من أصول مباشرة من تقارب أعمال إدغار بو، وحول فيرن وكامي فلاماريون، وفيليب دو ليسل آدم وهـ. ج. ولز. وهذا هو ذا إدّاح - هـ. دورسي H. Rosny aîné والكبير وموريس رونار Maurice Renard، رائدان بلا موارع من الناطقين بالفرنسية من نوع حنيد حيا بمثابة إرث زاد المسافر الذي يشارك بحصة كبيرة في الغرائبي le fantastique هي التعميم. هما بالذات فضلاً عن ذلك سيفعلان كلّ شيء لنبثنا هذه الأسباب، مكتفين ببعض اللمسات والتفقيح، ومقومين أحدهما للتشهير بالآخر⁽¹⁾.

إنّها طريق مرسومة ووراة أخرى يريد أن نرسم هنا خطوطها الأولى. إلى جانب شجرة النسب المثبتة، وسط مشهد طبيعي أصليّ رسم منه بيير فيرسان Pierre Versins لوحة رائعة، وسيتملّق الأمر بإظهار كتلة تهيمن على الأفق الأدبي في العصر الذي نتحدّث عنه. وفي الواقع كيف نسي، في إطار تاريخ الأجناس الروائيّة في مطلع القرن العشرين مما يبهّر نظرة كلّ جيل أدبيّ: قامة رولا الضخمة⁽²⁾. وعلاوة على ذلك، ألم تكن الرواية

(1) موريس رونار يبتدئ مثلاً عن جول فيرن، "المستيقن" لكن يُبرز دور ولز.

(2) يظهر رولا في موسوعة اليوتوبيا والخيال العلمي Encyclopédie de l'utopie et de la

fiction - science لبيير فرسان Pierre Versins ولكن لرواياته الأربع الأخيرة، الأنجيل les

الطبيعية le roman naturaliste لكي تنشأ رواية تجريبية roman expérimental، وذلك قبل الخيال العلمي بكثير، ومرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعلم والخيال؟ الفرضية التي سنضعها بسرعة هي أن «العجائبي» - العلمي» كما انتهى به الأمر أن يُنظر له موريس رونار في 1909، قد ولد من خليط من الأخذ والرد من البرنامج الرولي⁽¹⁾ وإن تأثير ما سبق أسلافنا النبلاء يمكن أن يكون فوق ذلك متكاملأ تماماً مع هذا (النص الجديد) من القراءة.

الرواية التجريبية

من المناسب أن نذكر بوضع كلمات بطبيعة الرواية التجريبية، كما عرفها زولا من خلال قراءة متببهة إلى أبعد حد لتتاج الدكتور كلود برنار امدخل إلى دراسة الطب التجريبي» Introduction à l'étude de la médecine expérimentale. ضمن سلسلة التجارب الفكرية لفلاسفة عصر الأنوار، والتجارب الخيالية للكتاب المسرحيين والروائيين من العصر⁽²⁾ نفسه، زولا يماثل إذاً بين الأدب والعلم التجريبي وندقة أكثر، قد لا يكون الأدب فناً فقط قد يصبح علماً، على عرار الطب قد يوصل الأدب إلى المرحلة التجريبية علوماً لولا لبقية منحصرة في المرحلة الاختبارية Empirique كعلم النفس وعلم الاجتماع وحتى علم الأخلاق والفلسفة. من الصحيح، في الواقع، كما يقول كلود برنار، أن بعض المجالات العلمية تبدو وكأنها تنمو في مرحلة الملاحظة، ولم تتمكن من الوصول إلى التجريب إذا كان الطب يبدو قادراً أخيراً على أن يسارع الحفظ، فماداً يمكن أن تنتظر من

Evangiles، ويبدأ المدة قليلاً: زولا، إميل: كالب فرسمي (1840 - 1902) أسضى سلوكاته الخمس الأخيرة في الاستيقاق. (Lausanne, l'Age d'homme, p 979)

(1) حالة ج - هـ روزني الأكبر، طبيعي شاب تمرد على السيد عام 1887، وهو مثال للجيل المذكور. وسمح لنفسه بالرحلة القارئ إلى مقالتي "ما قبل التاريخ"، 1887، ج - هـ روزني الأكبر الذي سيظهر في les Actes du colloque، أزمة الرواية والاعتراف في نهاية القرن، بإدارة جان - مارك مورا وهي دوكري، Lille, Presse universitaires de Lille, 2001.

(2) لتأخذ على سبيل المثال، الخلاف لماريو Marivaux. وحول هذا الموضوع سسمح لنفسه بالإحالة إلى مقال كلود ريشلر Claude Reichler ودانييل شاپرون Danielle Chaperon "التجربة وعلاجها في العلم وفي الخيال في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر" مجلة Pratiques العدد 107 - 108، كانون الأول 2000، ص 35 - 54. والمقال الحالي يتابع فكرة بدأت مع كلود ريشلر، وبتشجيع من التعاون الذي يشكر عليه عدة طلاب في الماجستير، منهم جان - لوك بوركار، وماتيو لوفر وميلاني بولنار.

علم الفلك بما أننا لا نستطيع أن نغيّر بالتجربة الظواهر السماوية، كما يفعل ذلك الكيميائي والفيزيائي فيما يتعلق بعلمهم⁽¹⁾؟ كما أن هناك مجالات في علم النفس وعلم الاجتماع، تسد كل تجربة فيها مستحيلة بالنظر إلى عوائق لا تحصى: براغماتية أو أخلاقية.

وقد نقول اليوم إنه في هذا الإطار كيف يعرض الروائي نفسه، إذا صح القول، لتخطّي الصعوبات التي يواجهها في مجالات العلوم الإنسانية وبما أن التجربة ليست ممكنة إلا إذا كان العالم قادراً على إدخال تعديل أو تغيير، أو تشويش في مجال الظواهر التي يدرسها، وأن مقدمة كهذه تكون مستحيلة في مجالات علم النفس والعلوم الاجتماعية، فالرواية تقدّم تمثيلاً لها في الخيال. لأنّ الروائي يملك السلطة المخيلة التي يفتقر إليها العالم. ولن يتولى زولا في الواقع عن أن يولّد لدى شخصياته، في محيطها الاجتماعي أو وسطها الطبيعي، اضطرابات من كل الأنواع - آفات عصبية، أمراض، حوادث، ظواهر جوّية وتقلّبات.. إنها كالتغيرات التي تدخل انقطاعاً بين البيئات والأوساط، وتسبب حالات عدم تكيف تحاول الشخصيات معالجتها بصورة واعية أو غريزية. هذا هو حادث بناء السطوح كويو في رواية الحانة l'assomoir الذي أحبط وضعاً يحسن نواتج اقتصادياً أو اجتماعياً أو عاطفياً. هذا هو انقراض السادة المخيفة لساء في حيّ نحاريّ قديم. هذا هو تبني الشابة إنجيليك - ابنة سيلوني روجون - من قبل عائلة حنّره في رواية الحلم le Rêve. أقام الروائي تجربته مخضعاً الشخصية إلى سلسلة من الاختبارات، وجاعلاً إياها تمرّ في عدد من الأوساط. ثم يتدخل بطريقة مباشرة ليضع شخصيته في ظروف تبقى فيها سيّدة⁽²⁾. بالتأكيد، من وجهة نظر الشخصيات، فإنّ كل هذه المواقف مرّت وكأنّها نتاجات خاسرة أو رابحة بالمصادفة أو قضاء وقدر. هكذا فإنّ الإخلالات التي أدخلها الروائي في قدرها لا تخلّ بقوانين الطبيعة. لا مدّ أن ذلك لا يتمّ بحجب الحدث، أي أنّه في حقيقة العالم العلمي، قد تكون هذه التغيرات عبارة عن حركات لا يمكن تحقيقها أو أنّها محظورة فمن المستحيل بالسبب لطبيب يستحقّ هذا الاسم، أن يلقح كائناً بشرياً بمرض، أو أن يكسر له عضواً من أعضائه، في حين أنّه ما من شيء أكثر سهولة من ذلك بالنسبة

(1) كلود برنار: مدخل إلى دراسة الطب التجريبي (1865)، Paris Flammarion ("Champs").

1984، ص 47.

(2) إميل زولا، "الرواية التجريبية" [1880] في Anthologies des préfaces de romans français au XIXe siècle, UGE(10/18)1971, p.315

للروائي. ومن المستحيل بالنسبة لعالم اجتماع أن يخطف طفلاً من أهله لكي يودعه عند زوجين ينحدران من بيئة أخرى، بهدف وحيد هو قياس وزن كل من الوراثة والتربية. بالنسبة إلى زولا، كل محيط أكبر يضع الإنسان تحت تجربة حقيقية يجربها الروائي عليه. وبشكل أفضل، سيتعلق الأمر ليس بإثبات صحة ظاهرة ما؛ بل بطرح تجارب من أجل التجريب بحسب عبارة كلود برنار الذي يسمي ذلك «الصيد في الماء العكر»، هل ستأقلم إنجيليك بومون - ليفليز؟ وهل ستحمل جيرفيز سقوط كوبو؟ أيسطيع كلود لانتيه أن يصبح رساماً رغم رذته الوراثة؟ وهل سيتهرب الدكتور باسكال روغون من القوانين الوراثة التي يدرسها؟ من المهم أن نوضح أن العبقرية الأدبية بالنسبة إلى زولا تكمن في نتائج التجربة المنجزة هكذا بجانب من الخيال (مشكلة صحتها تبقى في الواقع نوعاً ما غامضة)، كما في القدرة على إنشاءصوص تجريبية أصيلة.

التجربة الخيالية لحدود العقل:

لا يخفى على أحد أنه مهما كان ما نعرفه من تعريفات قانونية (تحديدات) للفن الأدبي الخيالي قليلاً، فإن الأسلوب الموصوف أنفأ بشه كثيراً، من حيث المبدأ، ما استطاع بالتعاقب أن يصفه روحه كابوا ويبيير سيجورج كستيكس وتوفيتان تودوروف وجويل مالريو. تمزق وتدخل للموصوف في الحياة الواقعية، وهجمة عربية، وانقطاع التماسك الشامل، وظواهر مشوشة هي في الواقع من الوريد نفسه مثل التغيرات أو التشويشات التي هي من أصل العملية التجريبية. بهذا التباين - سيتعلق الأمر بتحديد ما إذا كان ذلك التباين حاسماً، فإن التغير في المشكلة في حالة العجيب في الأدب يتم بالرغم من القوانين الطبيعية. (تمثال يمشي، امرأة تغرق بالدم، جندي محمد يعود إلى الحياة)، هذا ما يبدو بقوة مطابقاً في الواقع للقوانين التي أنشأها العلم. والتجربة الروائية تقى مع ذلك مشاهة لما ابتدعه زولا: هل ستعيش الشخصية؟ كيف ستكون ردة فعلها؟ هل ستأقلم مع التغيرات التي تتولد من خلال «الظاهرة المخلة بالنظام»؟

تطلب التجربة الخيالية لحدود العقل⁽¹⁾، كما أدركها جيداً في عصره تزفيتان تودوروف، ومن بعده جان بيلمان نوبل، فقط - وهذه تفتية فيها شيء من تفتيات زولا - أن تماش من وجهة نظر الشخصية فقط.

(1) Irène Bessière, le récit fantastique, la poétique de l'incertain, Larousse, 1974, p.29

هنا ما كان موباسان قد تنبأ به عندما قارن الواقعية الشخصية بالواقعية الموضوعية للنزعة الطبيعية عند زولا. في مقالة «بيير وجان» يصور موباسان على هذا الوصف للشخصية التي تقتضي التخلي عما سميته اليوم المعلم بكل شيء من قبل الراوي⁽¹⁾. ليس من المدحش لما سيطر فيما بعد في كتابة الحكايات الخيالية، ما هو بالتأكيد تحريض نحو علماء الطبيعة بطاعة روحانية شديدة. لهذا أليس ذلك فأ يطور بأسلوبه «علم النفس التجريبي» المطابق تماماً لمشروع زولا، الذي كان يريد أن يدرس الكائن البشري بأكمله، وعزل القوانين التي تحدد حياته العاطفية والفكرية؟ إذا كان يكفي تغيير وسط لدراسة علم الاجتماع التجريبي، نتصور أن إخضاع شخصية لحكم ظاهرة لا يمكن تفسيرها، هو طريقة جيدة لاختبار قدراته العقلية.

ندرك هنا أنه ليس ما يهم هو القانون الطبيعي أو فوق الطبيعي للتشويش، وأن هذا القانون يجب ألا يحجب القراءة في المشاريع الأدبية وسواء أكان ذلك في الرواية الطبيعية أم في الحكاية الخيالية، فإن الخيال يتيح تماماً إنجاز تجارب مستحدثة على الإنسان، علماً أنها مصطنعة. بهذا التباين القريب في هذه الأثناء فإن المعرفة العلمية نفسها ترى مجربة في القصة الخيالية. في هاتية الحكايات من هذا النوع (وهذا مقول بالنسبة للقصص الرومانسية) ما من معرفة عقلانية توصل حقيقة إلى تخفيف الظاهرة المختلة. إن حالة «عورلا» عند موباسان فريدة في نوعها، لأن المعارف المستندعة بالتعاقب عبر الشخصية (درونية - علم الفلك، نظريات الإحياء، والتويم المعاطيسي...) تسمح له تدريجياً بدمج الظاهرة المشوشة - دون أن نجعلها أقل رعباً. فالخيال العلمي ليس بعيداً.

المخربون الممثلون

إن وضع الشخصية عند زولا في حالة تشريع حي قليل الشفقة (برونوتير لم يغفر له ما سمّاه نفس التعاطف البشري عنده)، سوف ينتج بتيلة أخرى مثل لوروفصال العجيب على أساس مثالية شخصية أعلنها موباسان. المقصود شخصيات، في وسط نصوص مكتوبة بوضوح ضد النزعة الطبيعية، تصور العلماء المتخصصين، قساة القلوب، وغالباً ما يكونون مغرورين. هذه الشخصيات المشوّهة الواضحة للرواية الزولية في «المخبري» قليل الذكاء

(1) تطل لصالح مرد هو موديجوتي (ذلك الخاص بمختلف منح الهورلا) أو في تيلير داخلتي (بيير

وجان)، فإن زولا، كما نعلم، وبفضل هيلب هلمون، لا يمارس إلا تشويشاً مزوراً، وهو غير جداً من

نظرة كلية العلم، هي نظرة العالم الذي يذهب ودود أفعال حيواناته المخبرية.

أو المخيف عديده. في «علم الحب» (1888 - 1908) لشارل كرو Charles Cros، تهتم إحدى الشخصيات بدراسة الفيزيولوجيا الغرامية عند شخصية شابة أغواها واختطفها. ودون علم منه، يزنّها (بواسطة المقعد الهزاز)، يقيس حرارتها (بمقياس حرارة معلق)، يحدّد قبالتها (بواسطة عدّاد مخفيّ بين أسنانها)، ويدرس حموضة جلدّها (بورقة عبّاد الشمس المنزلفة في ثايّا ثوبها) مستثمراً كلّ ثروته تقريباً في المشروع؛ فقد فعل! عندما توارث محبوبته ضاحكة، ومندهشاً بشدّة أيضاً من الأسف عليها. علماء أغبياء آخرون أقاموا هم أنفسهم في جهاز تجريبيّ جهنميّ: آلة العتافيزيكا (1876) لريشان Richépin، وهي كرسيّ كهربائيّ مزوّد بمنقب يقتل مخترعه: هذا المخترع كان يفكر أن يحصل على الإدراك الحسيّ للمطلق بفضل الصدمة العصبية التي يسببها الألم.

غالباً ما تحدث التجارب بشكل سيّء جدّاً، كما في الحقيقة حول حالة السيّد فالدمار (1845) لو Poe، الذي يهر دون شكّ الكتاب الفرنسيين، لهذا فالمجرب العنيد يجب أن يواجه النتائج «الجابّة» في عمله الذي يقدّمه كمحاولة مدّ الفجوة في سلسلة التجارب المقامة حتّى الآن، في مجال الحافية المغنطيسية⁽¹⁾ ولكن العلماء ليسوا دائماً مخدوعين أو معاقبين فسمهم المفهومون وسمهم المحيرون في هذه الفئة يجب أن نصنّف مخترعي الأدوات والمراقبين الحريّين عند ميليه دو لبلل (Villiers de l'Isle Adam)، والمحرضين على التحارب القطعية أو المضحكة المخصصة لقتل المثل الأعلى - مشروع كان علناً مشروعاً زولاً عندما كان يقارن الرواية التجريبية بالأدب الرومانسي.

إذا كان تريبولاً نونومي، قاتل التّم، الحطّاب التجريبيّ، ومنشّس الجثث، هو كاريكاتير مخيف، فمافا نقول في إديزون Edison حواء المستقبل، إذا قرّر أن يجربّ جهاز كبح جديد من اختراعه؟ فلي يتراجع أمام آية تجربة، مع احتمال التضحية بعدّة منات من الضحايا في حادثة جسيمة واقعية جدّاً على الخطوط الحديدية⁽¹⁾. وريث حدير كما يبدو لكلود برنار، إديسون يتبع بدقة أسلوب المعلم، لأخذ مثلاً عن التجربة التي هي في قلب حواء المستقبل. إديزون درس أولاً مصير أحد أصدقائه، وقد دمرّ همه لمعاناته من حبّ مرضي لراقصة تدعى إيفيليس هالال. قام إديزون ببعض الافتراضات حول هذه الشخصية الشابة يريد من خلال ذلك أن يتحقّق منها. لقد أصبحت كما قال: موضوع تجربة فضولية... صمّمت على العثور عليها ثانية ليس لإثبات نظريتي (فقد خلقت منذ الأزل)؛ بل لأنّه كان

(1) Villiers de Lisle — Adam, L'Eve future, Lausanne, l'Age d'homme, 1979, p.46

يبدو لي مثيراً للاهتمام أن أعاينها في ظروف جيدة جداً وكاملة، كما كان يجب أن تكون⁽¹⁾. إديزون يعرف الطبيعة الخيالية لعاطفة الحبيب ويفترض أن المرأة التي كان صديقه مولماً بحبها لا بد أنها كانت مجرد سراب. وهذا ما تأكد منه كاشفاً القناع عن إيفلين هابال، التي كانت كل جاذبيتها مصطنعة، وبدت أنها امرأة قبيحة وكريهة. لم يتوقف إديزون عند إثبات هذه الحالة. ومثله مثل برنار وزولا، هو يتوق إلى أن تتوصل نظريته إلى تطبيقات عملية من أجل تحسين مصير الإنسان (الذكر في الحالة هذه). لقد فكّر بمشروع إصلاح واسع على الشاطئ الجنسي البشري.

إذا كان من المستحيل، في هذه الأنواع من الأهواء الحروج من الوهم الشخصي بحصر المعنى، وتتعلق كلها بما هو من صنع الإنسان وبراعته، وبما أنه، بكلمة واحدة، المرأة نفسها هي التي تقدمها مثلاً لتُستبدل بما هو مصطنع، فلو فُكر لها هذه المهمة⁽²⁾، إذا كان بالإمكان. سيتعلق الأمر إذاً بوضع أتريد في سوق الإثارة الحسية، مهمتها البحث على التقزز من الرجال للأند - مية الوهم الذي هم صحبا - صحايا معاشرة النساء المشدومات بقدر ما هن «مثاليات» مقابل المافسة، هؤلاء المثاليات سوف يختفين من تلقاء أنفسهن. إديزون يملك الوسائل التقنية لتحقيق هذه الطوبوية في حب البشر. نموذج أصلي محتلى للأنديريد هو مد الآن هنسي. تمص في هذه الأنساء تجربة تؤكد للعالم الفعالية العلاجية لمخلوقه. جاء لزيارته في وقت ما اللورد اوالد، العاشق اليائس، عازماً على الانتحار. ما إن سمع قصته حتى همس الكهريائي في نفسه: «من الشيطان، إذا كنت أتوقع مثلاً، أن أعاطر بهذه التجربة الأولى عليك⁽³⁾!». «والتممة معروفة. لاندريد سوف يكتسي مظهر أليسا المحرنة. لكن نتيجة التجربة ستكون مزورة، لأن عنصراً غريباً في دنيا العلم - نفس تائهة - سوف تتفعل على الآلة. الاختبار يميل لصالح المثالية، لخسارة كبيرة للعالم، ولكن بالتأكيد للفائدة الكبرى لفيليب»

طريقة أخرى للسخرية من الحالة التجريبية، إيداعها إلى أشخاص يفتقرون لكل طموح علمي، يقللها بحركات مضحكة بنافع التهكم والأناية.

(1) Villiers de Lisle – Adam, Op, cit, p. 159

(2) Villiers de Lisle – Adam, Op, cit, p. 168

(3) Villiers de Lisle – Adam, Op, cit, p. 84

بعض شخصيات مدعي الفن المنحطين يتباهون بالقيام بالتجارب. ها هم يلعبون بطريقتهم، ليس فقط الادعاء والحماسة، بل ما يسوع حفية للعلماء: انحراف جسي سادي . ألا يقترح هويسمان على ديديسينت بعض التجارب الهامة كتقديم نصيحة لصديق متزوج حديثاً، بأن يسكن في شقة مستديرة الشكل: هذا المحيط غير المريح سينتهي حقيقة إلى تدمير الزوجين والرواج ألم يحاول أن يصنع قاتلاً، مقدماً لشاب صغير خدمات حافزة من بعض المومسات الفاخرات، ثم حرمانه من هذه الملذات في الوقت الذي أصبحت ضرورية؟ هذه إذا بعض التجارب الطبيعية - تغيير وسط - إيقاف أو إلهاب العاطفة تحولت هكذا إلى تمرينات في فعل النفس المسلي، مخصصة لتسليطة الطبقة الارستقراطية المنحلة والمصابة بالعصاب فلأن التجارب انحرفت عن هدفها العلمي الأساسي، صارت عقيمة لا مسوغ لها. ولم يبق من تجربة من أحل الرؤية إلا التلصص le voyeurisme الواقع لمن يتنبأ ويتلاعب بمصير أمثاله على أية حال، ليس هناك أكثر إدهاشاً من تجريب التحولات المنحرفة، وحتى الشيطانية، للملاحظ - المحرّب الرولي الذي كان سيتأرجح في عالم الخيال العلمي. سوف نتذكر مثلاً اللورد هنري المقلق في صورة دوريان غري، والرسام كلوديوس أثال في السيد دو بوكاس لجان بوزين⁽¹⁾، وأخبرين كثيرين، حتى مالدورور Maldoror للورتيامون Lautréamont.

علماء حمقى أو مدعون للفن مقلدون، هؤلاء هم أعمام وأولاد عم الدكتور مورو، ليرن أو كورنيليوس. والحالة هذه فإن هؤلاء الأشخاص قد ولدوا في معسكر التساقض مع مشروع أدبي يستند إلى التجريب على الإنسان الذي، على الرغم من أنه مصطع، لم يكن أقل متأثراً به كمنظ وخطير. لأن هدف العلم، ويجب ألا نسي ذلك، وكلود برنار يذكر به، هو السيطرة، إلى أجل، على الظواهر التي يضمن معرفتها

يقول كلود برنار: «الغاية من علم الملاحظة هي اكتشاف قوانين الظواهر الطبيعية من أجل أن نتنبأ بها؛ ولكن العلم لن يتمكن من التنبؤ بها ولا من ضبطها كما يشاء [...]». إن هدف العلم التجريبي هو اكتشاف قوانين الظواهر، لا للتنبؤ بها فحسب؛ بل لتنظيمها كما يشاء والتحكم بها⁽²⁾. ويضيف رولا: تريد نحن أيضاً أن نكون أساتذة الظواهر والعناصر الفكرية والشخصية، من أجل توجيهها. نحن باختصار أحلاقيون محروبون، نبين كيف

(1) مجموعة جميلة من هذه الشخصيات اجتمعت في روايات نهاية القرن طبعها غي دوكري في

مجموعة "Bouquins"، Laffont, 1999.

(2) Claude Bernard, Op, cit, p. 278

يقتضي أن تكون العاطفة في وسط اجتماعي. في اليوم الذي نسيطر فيه على آية هذه العاطفة، سوف نتمكن من معالجتها والحد منها، أو على أقل تقدير جعلها غير مؤذية ما أمكن⁽¹⁾.

مبتكرو الظواهر

إذن ليس هناك من تجربة متنوعة بالنسبة للروائي (إذ يكفيه أن يعهد بها إلى إحدى الشخصيات) أو مستحيلة (عقلانية أو غير عقلانية؛ إذ يكفي أن يصور بالخيال عالماً ممكناً). كما يمكنه أيضاً أن يمزج الاثنين (تجربة الـ «استكشاف الزمن» أو الإنسان غير المرن). هكذا فإن المؤلف القادم للخيال العلمي يتغذى في الوقت نفسه من زولا (الروائي المجرب) وحصومه (مبتكري شخصيات المختبرين البغيضين أو الحمقى). وسوف يتجاوز الخيال العلمي النزاع بين الطبيعيين والمثاليين (الرميزيين، وعلماء النفس والمنحطين...) من أجل تحديد ميّزات التحارب الفكرية رأساً على عقب ولن يتروّد في أن يستوحي مباشرة من زولا، مستنبطاً للروائي وحده المساداة التجريبية الحريشة. من المناسب أن نعود إلى كلود برنار كي نشير إلى آية درجة يكون الخيال العلمي مثلاً مع برنامج الرواية التجريبية.

يطلق اسم ملاحظ على من يفتن طرق الاستقصاء البسيطة والمعقدة في دراسة الظواهر التي لا يتوحد، ويجمعها، بالنتيجة، كما فتّمها له الطبيعة. ويطلق اسم مختبر على من يستخدم طرق الاستقصاء البسيطة أو المعقدة من أجل تنويع أو تحويل، لهدف معين، الظواهر الطبيعية في ظروف أو ضمن شروط لا تقفها له الطبيعة فيها⁽²⁾.

ما يهم بشكل أكبر هو الحملة الأخيرة. التنويع التجريبي فيه حقيقة هو شيء ما مصطنع. فالعلوم التجريبية ترهن أحياناً حصلت ضمن الشروط التي خلقها المختبر وحددها بنفسه. أو التي ابتدعها: فهي العلوم التجريبية، الإنسان يلاحظ، ولكن بالإضافة إلى ذلك يؤثر على المادة، ويحلل خصائصها، ويحرص لصالحه برور الظواهر الغريبة التي تحدث وبلا شك وفق القوانين الطبيعية دوماً، ولكن ضمن ظروف لم تكن الطبيعة قد حققتها بعد [..]. بمساعدة هذه العلوم التجريبية الفعالة، يصنع الإنسان مبدعاً للظواهر، ورئيس عمال حقيقياً للإبداع⁽³⁾.

(1) Emile Zola, Op. cit, p. 331

(2) Claude Bernard, Op. cit, p. 44

(3) Claude Bernard, Op. cit, p. 48

الرواية الطبيعية، كما رأيناها، لم تفتأ توسع دائرة عمل المحرّب وذلك بتعبير طابع، وأجساد وأقنلر، وملمذ، وسياقات اجتماعية. وضمن هذه الشروط ألا يمكن القول إنّ الحال العلمي يحدّد فقط خطوة إضافية في التوسيع؟ في الحقيقة، عندما ألقى جول فيرون مُدثّاً نحو الأرض الجزائرية (في رواية هكتور سيرفاداك Hektor Servadac)، ألم يعبّر محيط هؤلاء الأشخاص؟ وعندما حرّم روزني كوكب الماء في رواية نهاية الأرض la fin de la terre أو أنقص جزءاً من ألوان الطيف الشمسيّ في القوة الحبيّة La Force mystérieuse، ألم يجعل ذلك أيضاً؟ وفي روايات ما قبل التاريخ، عندما قارن روزني الجنس الشرقيّ بأجناس أخرى، ابتكرت برعايته، ألم يعبّر وسطاً ويجرب، مثله مثل زولا، إمكانيّة حيواته المحتملة بالثقيف والبقاء على قيد الحياة؟ إنّ رواية القوة المخفية من جهة أخرى بوضوح هي رواية من علم النفس التجريبيّ إنّ مخلوقات الكواكب الأخرى التي تلمع (تنبعث الأجسام العربية والبكتريا وتقضي عليها) مجموعات بشرية وحيوانات، تتيح لروزني أن يثبت نتائج حياة جماعة اصطفاة "التجمع le groupisme" (1)

التجربة الخيالية لحدود العلم

هل من المبالغ فيه القول إنّ رماغ المعجاني - العلميّ قديّ سيجدّه موريس رومار Maurice Renard في بداية القرن العشرين هو كما يرمّحه كلود برنار؟ لقد تَظهر شروط كونه أخرى بالضرورة، غالباً آخر. وبكى مهم كانت تنويّات الطواهر غير المحدودة التي تصوّرها على الأرض. ومهما وضعنا دافعاً تصوّر كلّ الشروط الكونية التي يمكن لمخيّلنا أن تبتدعها، فإننا محبّرون دائماً على القبول بأنّ كلّ ذلك سيحدث حسب قولين القبرياء والكيمياء وعلم النفس الموجودة بلا علمنا منذ الأزل.

على آية حال، لقد حدّد موريس رومار وأوضح جنس المعجاني - العلمي طيقاً لهذا المبدأ العقلانيّ، وبالاكتفاء بالتغيير خيالياً لبعض هذه الشروط الكونية وحسب البرنامج الذي حدّدّه كلود برنار، يرشّح موريس رومار نفسه إناباً بأن يكون مبدع الطواهر. فهو يكتب: «تلاص رواية المعجاني - العلميّ قضايا فلسفية عديدة، وتجد أساليب المطلق التجريبيّ [...] إذأ، في بحثها، التطبيق الأكثر فعالية في الوقت نفسه كشهادة لا تجرح لضرورتها ولقيمتها» (2).

(1) الآثار الصادرة للمعجاني تظهر اتجاهات فوضوية لمؤلف وحده. تجاه بعض أشكال التجمّعة collectivisme.

(2) موريس رومار، "من المعجاني - العلمي وما فعله في كساء التقدم" Le spectateur, No 6, | 1909 (octobre) في روايات وقصص غرائبية.

ويثبت موريس روناو أنّ نوعاً حديثاً ظهر مع ولر Wells ودورين Derennes (رواية سكّان القطب (le peuple du pôle) وهو نفسه (رواية الدكتور ليرن (le docteur Lerne). وسوف يضيف روربي في مقالات أخرى ويستبعد جول فيرن⁽¹⁾ من مدوّنته. بيد أن التقنية هي التي تهّم روناو أكثر من البدايات. ومع ذلك فإنه يستتج سائى النوع من تحليل لهذه النصوص الحديثة (الهيكل العظمي لما سمّاه باستمارة قوّة جدّاً من زولا، التشريع الحيّ للجنس (la vivsection du genre).

إنّ مجال العجائبي - العلميّ هو المجهول (العجائبي)، وطريقة الاستقصاء علميّة. سوف تنصرّف تماماً كما يفعل العالم الذي يواجه مشكلات المجهول: سوف تطقّق أساليب البحث العلميّ على المجهول وعلى المشكوك فيه. ولكن حينئذ بماذا ستختلف حلولها الخياليّة⁽²⁾ عن الحلول الحقيقيّة للعلم؟ بعبارة أخرى، بما أنّنا نعلم بقطعة عدم القيام باكتشافات حقيقيّة، فمادام يميز الاستدلال في العجائبي - العلميّ عن الاستدلال العلميّ؟ إنّها المقنعة الاختياريّة، في سلسلة الاقتراحات، لمصر أو عنّة عناصر فاسد، من شأنها أن تحدّد فيما بعد ظهور الكائن أو العادة أو الحادثة العجائبيّة. (العجائبي يعني: ما يدور عجائبيّاً حالاً).

المقصود هو تعريف قانون طبيعيّ واحد وترك كلّ القوانين الأخرى سليمة. رواية العجائبي - العلميّ ستند دائماً إلى سببها وهي العلة، يكفي أن نوضح معالطة منطقيّة واحدة في بداية العمل الأدبي، يكفي محرف أولي [١] من نقطة الضعف هذه، وهذا الرابط الوهمي بين عالم اليقينيّ وعالم الخمين، سيكون أيضاً دراسة - مشيرة للاهتمام مثل الحيل التي يستعملها الكتاب من أجل إخفائه.

تحويل أولي.... هاهو التحوّل الجديد من الاضطراب عند كلود برنار: إشارة أساسيّة للمحتير الذي يبرر طاعرة لا تصانف في الطبيعة ولكن أدركنا حينئذ خلافاً لزولا، أنّ روناو لم يتظاهر بتقديم التجربة الروائيّة من أجل أن تكون مدبلة عن تجربة علميّة حقيقيّة (فنحن ندرك بقطعة عدم القيام باكتشافات حقيقيّة)، إذا كانت هذه تشبه تلك، فليس ذلك بهدف

(1) بحسب موريس روناو، لكي يكون الجنس نوعاً، يجب ألا يوضع في خدمة الهجاء (مسيوكت)، ولا اليوتوبيا (سيراو دو برجوراك)، ولا الهز (حول)، ولا الميتافيزيقا (فلاماريون) ويقول أن يصوّر إدهار بو مصفاً جسم للعجائبي - العلمي مع الحقيقة حول حالة مسرّ فالديمار وديريست مسمر أرغست بلذو، وكذلك فليليه دو ليرل - آدم مع حواء المعلة وستفس مع دكتور جوكل ومستر هايد.

(2) لمؤكّد على هذا المقطع من تعريف الفيزياء الخياليّة la pataphysique المعيرة على قلب الفرد جاري Alfred Jarry، علم الحلول المحتملة.

استبدالها أو تقديم المعونة في الظروف الصعبة والخطرة؛ بل الهدف هو شيء أحرّ تماماً، وهذه هي المساهمة الأساسية لرونار الذي توصل إلى خلق فرضية القصة الغرائبية، والرواية الطبيعية وحصولها المضادّين للمذهب الماديّ. التجربة، بما أنّها كذلك، تقوم على القارئ وعلى ملكة محدّدة جداً لهذا القارئ: هي دكاء التطوّر. إنّ الغاية من التجربة الروائية هي تغيير هذا الذكاء بتغيير وجهة النظر المأخوذة حول العلم، المقصود من ذلك هو تجاوز مبدأ نفميّ محض ومركزيّ بشريّ anthropocentrique للتقدّم العلميّ، أي المبدأ الوضعيّ للقرن التاسع عشر (وهذا هو مبدأ كلود برنار وإميل رولا).

كما كتب موريس رونار: «إنّ تأثير رواية العجائبيّ - العلميّ في مفهوم التقدّم كبير جداً. بقوة مقنعة عائدة إلى العقل، ربّما تكشف لنا بفضاطة كلّ ما يخشّه لنا المجهول، وما هو مشكوك فيه. كلّ ما يمكن أن يأتي من بشع وقطيع على أساس ما هو غير مفسّر، تكون العلوم قادرة على اكتشافه، وذلك بالغوص وراء هذه الابتكارات المنحوّزة التي تظهر منها كلّ النتائج، جانباً، كلّ الآثار غير المتوقّعة والممكنة لهذه الاسكرات نفسها [...] أخيراً، بواسطتها، كلّ الهول في المجهول يبدو لنا بقوة مرعّة. يكشف لنا المدى غير الفاعل للاستكشاف خارج رفاهيتنا الراهنة؛ إنه يخلّصنا من دون شهنة، يكرّو للعلم من كلّ بية سيئة للتدجين، وكلّ شعور مركزية الإنسان Anthropocentrisme يحطّم عاداتنا ويبدلنا إلى وجهات نظر أخرى، خارجة عنّا»⁽¹⁾.

وبناء عليه؛ فإذا كان الحيال العلميّ في المستقبل بظواهر تنوسيع دائرة ما يمكن تجربته، ليس من أجل تسريع اكتساب معرفة ووسائل النشاط التي تجعل هذه المعرفة (المراقبة والصحيحة بالتحربة) ممكنة ولكن، على العكس، لمواجهة الأسوأ. الأسوأ كونه البروز الحقيقيّ للظواهر المتوقّعة أو الاكتساب الحقيقيّ للوسائل من أجل السيطرة عليها: المقصود هو الاستكشاف منهجياً للنتائج المشوّمة لاستخدام هذه الوسائل الجديدة للنشاط أو على العكس، النتائج المحتمومة للاستحالة الكاملة لمراقبة طواهر، وصولها (عرضيّ أو سببه الإنسان) معطى وكأنّه غير قابل للاتعكاس تجربة حدود العقل، إذاً كما هي الحال في ما هو حياليّ؟ شيء ما يشبهه. تجربة حدود العلم التجريبيّ، كما عرفه أصحاب الفلسفة الوضعية في القرن التاسع عشر. ■

قصص أطيال العلمى وثورة الاتصال

فيليب بريتون

د. لياس حسن

يرى فيليب بريتون⁽¹⁾ أن القرن التاسع عشر قد عززَ سمط الإنسان المسير من الداخل، أي من غرائزه، وهو الإنسان الفاعل، وقد أعد نبشثة والدارسبة الاجتماعية لظهور هذا الإنسان. فهذا النمط هو الذي كان وراء الحروب التي قامت في القرن العشرين. وعلى ذلك يرى أن مجموعة العلماء الذين كانوا وراء ثورة الاتصالات التي حصلت بعيد الحرب العالمية الثانية، عملوا على تكريس سمط جديد من الإنسان، هو الإنسان المسير من الخارج، أي الإنسان المنفعل، أو الإنسي الاتصالي، الذي يتصف بعامله مع المعلومة في أجواء مغلقة يقل فيها الاحتكاك ويكثر الاتصال، فتتحقق بالتالي بوتوبيا الاتصال، أي المجتمع الخالي من الصراعات والحروب. ويرى أن الخيال العلمى قد روج لهذا النموذج وقدم صورة لمجتمعه، وهذا ما تظهره الفقرتان التاليتان:

الإنسي الاتصالي، كانن من دون جوائية

منذ القرن التاسع عشر وحتى التشكيك بالقيم، الذي يتصف به النصف الثاني من القرن العشرين، كانت الصورة المركزية التي تتيح التفكير بالإنسان تقوم على مجاز الجوائية. كان الإنسان كائناً، خلافاً لكائنات الخلق الأخرى كافة، مزوداً بهجواء، محير خاص موقعه غير محدد، لكن محتواه كان يحدد الشخصية.

(1) بوتوبيا الاتصال: لسطورة للقرية للكونية، ترجمة الدكتور لياس حسن، دار 0021 دمشق، 2008

الإنسان في النزعة الإنسانية الكلاسيكية هو إنسان «مسيّر من جوار». تأتي من هذا التصور تعابير مثل «عمق المشاعر» أو «غنى الحياة الداخلية». وسياهم فرويد Freud من خلال «اكتشافه» للاشعور، في تعديّة هذا التصور عن الكائن الإنساني «كمتحرك من الداخل». وتعلّق القوة التي أصفاه فرويد إلى هذا المجاز دون شك بما أحله من الثقافة العلمية المنشربةً بالكامل حينئذ (باراديقم) الطاقة. ومنذ بلغ الاشعور قمة التوفيقية، على غرار جميع المفاهيم الكبرى التي تنوّل إلى وضع قدم في الآداب القديمة؛ وقدم أخرى في الثقافة العلمية. وكما تشير عن حق عالمة النفس الأمريكية شيري تركل⁽¹⁾، سواء أقرأنا فرويد أم لا، أو عرفنا بوجود نظرياته أم لم نعرفه، فليس لذلك أهمية: إن للاشعور، ذلك المصاء الداخلي المتعذر فهمه جزئياً، لكنه مع ذلك مصدر كل طاقة كبيرة، وهو جزء من الثقافة كمحار مركزي، من أجل أن يتبدى ما هو عليه الكائن الإنساني.

وتقدم البيوتوبيا الحديثة بالفعل محاراً بدلاً للإنسان «المسيّر من جوار»: إنه «الإنسان الحديث»، الإنسان الحديث، الذي هو في البداية «كائن انصيبي» حوابيته موجودة بكاملها في الخارج. الرسائل التي يتلقاها لا تأتي من حوابية أسطورية، إنما من «محيطه». إنه لا يفعل، إنه يفعل، لا يفعل تجاه فعل، إنه «يفعل نجاح» رد فعل» (بهذا الشكل يعرف جورج باتسن الرابط الاجتماعي).

وسينش أحد المششرين بالحدث، جول فيرن Jules Verne إضافة إلى ذلك تقلقل هذا المجاز في عمل ملعل بخصوص التخيل في القرن التاسع عشر، هو «رحلة إلى مركز الأرض» voyage au centre de la terre. تذكر في قصة الخيال العلمي هذه أن باطن هذا الكوكب الأرضي، مكان خاص بالكامل، وفي الوقت نفسه لا يخلو من تأثير على سطح الأشياء، ينحلي عموماً أمام تقدم بحثه الصفة العلمية لتوقعها من كل رجوع إلى احترام للقيم والحياة الداخلية. والبارز في هذه الحالة أن المكتشفين هـا قد وجدوا أن الداخل مثل المحار: ففي الأعماق تحت الأرض الأكثر عمقاً التي تؤدي إلى مركز الأرض، لا نجد في النهاية إلا بحيرات وبحاراً وعواصف وحيوانات، باحتصار جميع المقومات المحيطة بالحياة البشرية، لكن فقط على شكل نسخة أكثر قلماً. الداخل، وهو يفقد غموضه، أصبح «في الخارج» لعبة مجازية جديدة تسي من منذ حول شبكة دلالات حيث

(1) Sherry TURKLE, Les Enfants de l'ordinateur, Denoël, Paris, 1986.

متضمني قيمة متزايدة على الصورة والشكل والمظهر، وحيث ستستخدم بشكل خاص المصطلحات نفسها في وصف ما يحدث في الإنسان وفي تصرفاته الخارجية.

والأمر الغريبه وفي الوقت نفسه الدور المفصلي، عند مؤلف مثل غاستون باشلار، يتعلق دون شك، ومن وجهة النظر هذه بأنه يجسد في متن كتاب واحد وجهتي نظر متعارضتين جذرياً حول مسألة الجوانبية تلك. فهو يرى أن الصورة التي تشكلها لأنفسنا عن الواقع هي، من جهة (ضمن كتابه العلمي)، انعكاس للواقع الخارجي. لكن بالنسبة لباشلار الآخر الذي يكلمنا رغم ذلك عن الواقع نفسه، فإن هذه الصورة هي في البداية «صورة متخيلة»، تصعيد sublimation الأنماط الأصلية archetype (أو اللاشعور) بذل النتائج الواقعية⁽¹⁾ إن تجاوز باشلار الذي كتب هذا النص بعيد الحرب، يشكل إحدى علامات الانتقال التي تقوم فيها الثقافة بتحويل التمثيل الذي تحمله عن الإنسان.

والإنسان الجديد الذي يجرى من أنفاس منتصف القرن العشرين هو، من باب الأطروحة المصادقة إنسان مفسر من بر² إنه يحصل على طاقته وعلى مادته الحية ليس من خصاله الداخلية الآتية من أعماقه هو، إنما من فئوته، تكرد لموصوف أو يمس مع «أنظمة اتصال ولسمعة على تجميع المعلومة ومعالجتها وتحليلها» تلك المعلومة التي يحدث فيها كي يعيش.

وكونه لم يعد مفسراً من حواء ولم يعد يبحث عن مشروعية الفعل أو القرار من خلال توافقه مع مجلس داخلي أو مع ناعم داخلي، فإن البحث عن القيم سيبحثه نحو الخارج، نحو أنماط من الاتصال ومن السلوك التي هي إلى حد كبير بوصلات، نقاط علام للتوجه ضمن العالم. إن دور الميديا مصمم هكذا بشكل أخوف، مثل الآلة الأساسية التي تسمح للإنسان أن يفعل بشكل يتناسب مع ردود الفعل المحيطة به. وإن إلغاء الجوانبية في مظهرات الإنسان يشكل إذن الحجر العقدة أو الركيزة التي يستند إليها الاتصال الحديث.

تبسيط العلوم وتهيال قصص الخيال العلمي

يلعب أدب تبسيط العلوم كذلك دوراً كبيراً في نشر نظريات كبرى عن الإنسان والمجتمع الذي أسرف روبرت فايتر وعلماء السبيريالية بالثناء عليه، تحت عنوان يوتوبيا جديدة. وفي الحقيقة تشكل السبيريالية بالنسبة لدنيا تبسيط العلوم مادة ثمينة، لأنها تبسّو

(1) Gaston BACHELARD, La Terre et les rêveries de la volonté; Librairie José Corti, Paris, 1948, p.4.

خاضعة بالطبيعة لقانون الجنس loi du genre: وتتميز علماً موحداً شاملاً يهتم بإضافة إلى ذلك بتطبيقاته مباشرة. والتبسيط العلمي، على غرار السبيرية، يمزج دوماً بين الوقائع وتعميمها، لكن بقوة أشد. وهكذا كان أدب التبسيط مصححاً مدعلاً للاتصال، ليس كمجموعة وقائع علمية، إنما كقيمة ذات أهمية شمولية⁽¹⁾. لقد نشر التبسيط بهذا الشكل قيمة «الكل-اتصال».

ومن جهته سيلعب أدب الخيال العلمي دوراً جوهرياً من أجل الإغلاء من شأن الاتصال كقيمة مكوّنة للحدثنة. وستكون منطقتين في الحقيقة لو رأينا في هذا الأدب جنساً هامشياً وليس له تأثير كبير على تطور المجتمع صحيح أن الأعمال العاتدة لهذا الجنس غالباً ما كانت مكتوبة بشكل سيء، عدا عن أنها ترحمت بشكل سيء أيضاً. إضافة إلى أن قسماً لا بأس به من المنتجات في هذا الميدان سيى النوعية. إنما الخيال العلمي «الهائم» لم يكن دوره الحاسم قليلاً في ما، الأساطير الكبرى المؤسسة لحدثنا، وذلك مد عقد الأربعينيات من القرن العشرين (طبعاً باستثناء الكتب الطليعة لجول فيرن Jules Verne) يمارس تأثيره تحت شكلين: تقوم كتابات الخيال العلمي، بصفتها بصورة حاملة لأفكار، بتغذية الثقافة والخيال الاجتماعي وهناك طريق آخر، معروف قليلاً، للسلطة التي يمارسها على الكون الأصغر للمهندسين والمبدعين، وخاصة في مجال التكنولوجيات الحديثة⁽²⁾. إن عالم المعنى وأيضاً التمثلات الاجتماعية التي شكلها مدعو الأدوات التقنية المحتشدة في حياتنا اليومية، قد تغدت بشكل واسع من التيمات الكبرى للخيال العلمي. وعلى غرار تبسيط العلوم، فإن الخيال العلمي مازج كبير للوقائع ولمنحازها التطبيقي المحتمل. وما هو إلا تحقق ملموس لما سيكون عليه مجتمع تحتل فيه تقنيات الاتصال مكاناً مركزياً هناك بالتحديد ثلاثة كتاب لعبوا دوراً كبيراً في بناء خيال الحدثنة، هم جون كامبل وإسحق عظيموف وفيليب ديك.

(1) من بين أمثلة كثيرة نذكر، تبعاً للنفوذ، كتلي بيير دو لاتيل Pierre DE LATIL، التفكير الصمعي، مقدمة في السبيرية. منشورات غليمار، باريس، 1953؛ وملف حول السبيرية، منشورات جامعة مارابو La Marabout 1968 ثم ميلتون روثمان Milton A ROTHMAN الثورة السبيرية. فلاماريون، باريس 1972؛ ثم لالير دوكروك Albert DUCROCQ نحو مجتمع اتصال، لشوت، باريس، 1981.

(2) راجع بصدد هذه النقطة. Philippe BRETON, La tribu informatique, op. cit.

كان جون كامبل، وحتى قبل اختراع الحاسوب، واحداً من رواد تيمة الذكاء الصناعي. لقد تخيل منذ عام 1935 آلة ذكية تسلم السلطة وتودي بالإنسانية إلى «الحالة الهمجية البدائية». هذا الإحراج للتقنية يستحق كامل الانتباه لأنه، مرة أخرى، يتعلق الأمر بالرباط الاجتماعي، وبالطريقة التي يمكن للآلات أن تسهم بها في تحسين هذا الرباط. كان كامبل بحسب آرثر كلارك (الذي قدم فكرة تيمة فيلم 2001، أوديسا الفضاء) على اتصال منتظم مع نوربرت فاير⁽¹⁾ في MIT بالطبع لم تكن الفكرة جديدة بالكامل، إنما بدأت تحدث صدى خاصاً في الثلاثينيات والأربعينيات خصوصاً، وأنها لم تعد تعتمد بالكامل على الخيال العلمي، لأنها بدأت مكتسبة مصداقية علمية. لقد تأثر «عالم المعلوماتية» الأولان، آلان تورنغ وجون فون نيومان، بعمق ومنذ أواخر سنوات الثلاثينيات بتيمة «الدماغ الصناعي» هذه.

أما المؤلف الذي وضع يرنوبس الاتصال شكلها الأكثر مباشرة والأكثر تأثيراً فهو على الأرجح إسحق عظيموف، فقد كان في آن واحد مؤلفاً للحلل العلمي ومبسطاً للعلوم ذا مكانة خاصة. وتحتل أعمال عظيموف مكاناً في حق الملكية، الذي شأ في الخمسينيات، لما يطلق عليه جاك غراهام «الخيال العلمي الاجتماعي»⁽²⁾. وكان هاجس المؤلفين المتجمعين حول هذا التيار، وخاصة فريق المجلة الأمريكية استاوندنج⁽³⁾ الذي يضم عدة رجال علم، هو المحافظة بأي ثمن على العازل بالعلم في سياق أدى فيه تدمير هيروشيما إلى هز الناس بعمق. وتبعاً لغوامرهم، كان هؤلاء المؤلفون يسعون للترويج لعلم «يخلص الإنسان من الألم».

ولا بد لأدب الخيال العلمي الاجتماعي، بصفته جنساً أدبياً جديداً، من أن يسمح بتخيل النقاط التطبيقية الممكنة للنتائج العلمية الراهنة أو المستقبلية، والكُل ضمن منظور متفائل. وهكذا فإن عظيموف، المؤلف الذؤوب لأكثر من خمسمئة مطبوعة، تقصى وبإحاطة كل

(1) Arthur C. CLARKE, «Ordinateur et cybernétique», in Encyclopédie visuelle de la science-fiction, sous la direction de Brian ASH, Albin Michel, Paris

(2) Jacques GOIMARD, «L'aventure intellectuelle de la science-fiction classique», Quaderni, n° 5, 1988.

(3) مجلة متخصصة Astounding بقصص الخيال العلمي كتبت تصدر خلال الثلاثينيات والأربعينيات.

الحالات التي لم يتوانى تقدم العلوم في المستقبل عن تحريضها، لقد ابتكر بالتحديد «القوانين الثلاثة للروبوت» الشهيرة التي هي شكل لنظام الواجبات déontologique التي ينبغي على المخترعين أن يزوتوا بها الآلات الذكية التي يبتكرونها، من أجل التنظيم الأفضل للاتصالات بين البشر والروبوتات.

من هذا المنظور، كان بإمكان رواية عظيموف في مواجهة نيران الشمس⁽¹⁾ التي ظهرت للمرة الأولى عام 1957، أن تدعي، رغم مظاهرها المتواضعة، أنها واحدة من المرايا التي تعكس ميولاً الراعية، وأنها واحدة من الأشكال المبطية prototypes التي تصف أسطورة الاتصال الحديث⁽²⁾. ولم تكن صياغة الكتاب جيدة، لكن فائدته، كما نظن، لا تكمن في صغته الأدبية. وكسيد بارز في هذا الجنس، يعمم الكاتب بمهارة واحداً من الميول الموجودة بصورة خفية في المجتمع المعاصر، ويتضخمه يصنع منه سمة من السمات العظمى لمجتمع المستقبل الذي يصفه لنا

وفائدة كتاب عظيموف ثلثية. أولاً يمسع لمسايقه، رغم الصمة الإقصية [العريية] exotique للرواية، موقفاً صحيحاً، وخاصة من وجهة نظر الأوصاف التي يعرضها علينا لتكنولوجيا الاتصال في الحياة اليومية؛ ثانياً يهدف بشكل ملائم بعض التبدلات المعاصرة، وهي قيد الحصول في طبيعة الرباط الاجتماعي، وأخيراً يثبث التفكير حول المشاكل اليومية التي يطرحها الحضور المتزايد يوماً للآلات، وشكل عدم للتنقية في محيطنا. وقبل طرح هذه النقاط، ربما من المفيد أن نصف شكل سريع بعض خصائص المجتمع الذي تخيله عظيموف من أجلنا.

الخيال العلمي والرباط الاجتماعي

الثيمة الظاهرة لقصة في مواجهة نيران الشمس بسيطة، بل وساذجة. فردٌ من الأرض مكلف بالاستثمار في كوكب ما، تختلف فيه طريقة الحياة بشكل ملحوظ عن مثلثها في الأرض. ومن أجل ذلك يشكل فريقاً مع روبوت صار ينظر إليه كإنسان. وهو مكلف أيضاً

(1) Isaac ASIMOV, Face aux feux du soleil, J'ai lu, Paris, 1970.

العنوان هو للترجمة الفرنسية، ولعل المقصود هي قصة «The Naked Sun» التي صدرت عام 1957 مترجم

(2) طبع تحليل لهذا العمل في مقال بعنوان «عودة صوب المستقبل». مطبوعات أوترمس، سلسلة العلوم في المجتمع، عدد 3، 1992.

بمهمة تتضمن، بالنسبة لمن أرسلوه، إنجاز تحليل النمط الاجتماعي للمجتمع الذي أتى كي يتدخل فيه. هذا البروتوكول متوافق تماماً مع منطلق عظيموف الذي يعتبر القصر الواقعي في العمق مجرد ذريعة من أجل الوصف المتعمق للواقع الحياة في مجتمع مختلف عن مجتمعنا.

يصف لنا عظيموف مجتمعين متمايزين (الأرض وكوكب خارجي اسمه سولاريا Solaria) يمثلان تطورين ممكنين لعالمنا الحالي. الناس على الأرض مكنسون في مدن ضخمة جداً بحيث لم يعودوا على تماس كبير مع الطبيعة. ف رؤية فضاء واسع أو حتى مجرد مواجهة الهواء الطلق، يحرض عندهم إحساساً بولر لا يحتمل، يبدو أنه قد أصبح من الآن فصاعداً جزءاً من الطبيعة الإنسانية لكثرة ما تم استبطانه في دخلتهم. الآلات قليلة في هذا الكون، حيث ما هو إنساني يملأ كامل الفضاء، وحيث إيجار البيوت الموجودة في مركز العمارة الكبيرة رغم أنها معلقة، أعنى بكثير من المساكن ذات الواجهات التي تطل على الخارج، وهذه علامة تدل على الحوف من المحيط الخارجي.

هذا التمثل للحياة على الأرض يعيد هذه النسبة لعظيموف، تنقسم تيمته المفضلة، المجتمع الذي يعيش في سولاريا. المقصود هو عالم يعيش فيه الناس، بأعداد قليلة، محاطين بالعديد من الروبوتات التي تساعدهم في أقل المهام، والتي تمثل أيضاً شركاء، يملك كل فرد متعة الاتصال بها في ذلك الكوكب يعيش كل فرد وحيداً -لا توجد مدينة بل توجد أملاك معزولة- والاتقاء الجسدي، الذي يعتبر محرماً، لم يعد محتملاً (يقوم الأطباء مثلاً بإجراء عملياتهم عن بُعد بواسطة ميديا بينية).

وبمقابل هذا التباعد الجسدي الدائم تكون الالتقاطات التي تتواسطها الميديا شائعة، وذلك بعصل نظام اتصال معقد من نمط ثلاثي الأبعاد. يمكن مثلاً للواحد أن يتناول الطعام أمام محدته، أي أمام صورة افتراضية تشتمل على الشخص وعلى محيطه المباشر (الغرفة التي يوجد بها). ثم إن الظهور من دون ثياب أو عري كامل أمام الجليس لا يبعثه ومن باب الغرابة، على أي حرج، لأن الأمر لا يتعلق إلا بصورة.

مساهمة عظيموف من وجهة النظر هذه أساسية: إن أعماله هي مقدار من الأسئلة حول طبيعة الرائط الاجتماعي في مجتمع معطى، وحول الإجابات التي تسمح التقنيات بتقديمها تجاه التهديد الذي يترتب به. المجتمع الأسطوري، الذي يبعد الأفراد بعضهم عن البعض الآخر جسدياً، مجتمع لا يعرف القتل. نفهم بشكل أفضل أن عظيموف يعرض علينا في

الخلفية مجتمعاً مهلداً بالفائض السكاني، الذي يفيد في الإشارة هنا إلى تيمة التقارب الجسدي. وهكذا يأتي الاتصال ليؤسس حلاً لما يمكن تسميته، باعتماد «التجاوز القسري القاتل». يمكن أن يختصر هذا الحل بصيغة واحدة الكائنات في مجتمع الاتصال قليلو الالتقاء وكثيرو الاتصال. وبهذا فهم ينجزون بنجاح المثال اليوناني.

فيليب ديك كاتب كبير آخر في الخيال العلمي، وقد كان دائم التساؤل حول وضع الرباط الاجتماعي وطبيعته. وهو ينتمي إلى العائلة الكبيرة التي يمكن أن نسميها علماء اجتماع المستقبل⁽¹⁾. بالنسبة لمافيد لو بريتون كان فيليب ديك «مهرب» *contrebandier* التحليل الاجتماعي. لكن في حين أن عظيموف حاول تشجيع نظرة إيجابية عن المجتمع، كان ديك بمثابة لاقط واضح وفائق الحساسية لانفكاك الرباط الاجتماعي ولزيادة الأترويسا. يقول لنا لو بريتون أن «كائناته تبدو وقد تم قضمها من قبل أترويسا متوحشة، وأكل نهم مفاحي للمعنى⁽²⁾». الإنسان الحديث هو أيضاً أنسي اتصال، إسد من دون حواش، إنه هو الذي يستطيع القول عن الناس الآخرين، على عرار هذه الشخصية في كتاب *بليد رنر Blade Runner* (أ). «كان يشعر بهم، الآخرين، وكان يدمج في نفسه تسمية أفكارهم، وكان يسمع في دماغه ضجيج فرديتهم⁽³⁾».

يمثل عظيموف وديك إذ ذك وجهين متكاملين للنظره إيدها عن الحداثة، يحاول الأول أن ينسق أخلاقياً التبدلات القادمة في الرباط الاجتماعي، في حين أن الثاني يضع، بالمقابل، الاختلاط الذي ينشأ في المجتمع الحديث بين الحي والصنعي. ■

(1) David LE BRETON, «Philip K. Dick, un contrebandier de la science-fiction», *Esprit*, n° 10, Octobre 1988, p. 84.

(2) من قصص الخيال العلمي لفيليب ديك، أخرج كينيل صور متحركة عام 1982، تسمى الشرطة لوبه *Blade runner*. مترجم

(3) Philip K. Dick, *Blade Runner*, J'aill u, 1985, p. 28.

شاعر بالفرنسيك من سوريك

كلود نوري مرارش

تقديم وترجمة: د. خليل الموسى

وقعت بين يديّ منذ سنتين تقريباً مجموعة شعرية درسية من معروضات الرصيف بعنوان «وجوه مسة Visages de L'oubli» لشاعر من أسرة المرارش حلبية الأصل يدعى «كلود نوري مرارش Claude nouri marra che»، وأنا أدرك ما لهذه الأسرة الحلبية من جهود كبيرة في النهضة «لعرسة»، وهي كآسرة اليازجي وآسرة البساتنة والمعالفة وسواهم في هذا المحال، نطبت أولاً أنه أخ لفرنسيس فتح الله المرارش وماريانا، ثم احتفظت بالمجموعة على أمل الاستفسار عه وعن زمن ولادته من المقرّبين من هذه الأسرة، فلما كان عام 2008 مخصّصاً لدمشق عاصمة الثقافة العربية كان لا بدّ من العودة إلى المجموعة، فسألتُ بعض المقرّبين والعارفين من حلب عن الرجل، ولكنني لم أجد جواباً شافياً كافياً سوى أن اسم أسرته يشير إليه، فاكثفت بما قدّمه السيد فيليب ماس «Philippe Mas» للمجموعة، وأشار إلى أنه شاعر من سورية، كما ذكر معه الشاعر فرح الله حايك «Farjallah Haïk»، فاطمأن قلبي وارتأيت أن أكتفي بذلك.

تقع المجموعة في ثمانين صفحة من القطع الصغير، وهي صادرة عن منشورات «المطبوعات العامة» Les presses universelles، وقصائدها في ثلاثة أقسام: «آمال Espoirs»، و«إعصار Tourmente»، و«تخييلات Fantaisies»، وقد اخترنا منها هذه القصائد:

1 - على الرمل

خَطَطْتُ اسْمَكَ عَلَى الرَّمْلِ
كَتَبْتُ اسْمَكَ فِي الرِّيحِ
حَبَّكَ اسْمَكَ طَوِيلًا
كَزَرْتُ اسْمَكَ الشَّمْسُ
صَرَخْتُ بِاسْمِكَ فِي السَّيْلِ
قَرَأْتُ اسْمَكَ فِي الزَّمَنِ
لِنُرْسَخَا فِي الذَّاكِرَةِ...
لَكِنْ حِينَ هَبَّتِ الْعَاصِفَةُ الْمَوْجَاءِ
أَسْمَاءِ الْمُسْكِينَانِ الْبَائِذَانِ
أَخْتَفِيَا مِنْ فَوْقِ الرَّمْلِ..
قَدْ امْتَزَجَ اسْمُكَ بِدَمِي
لَكِنْ حَزَنِي لَا عِزَاءَ إِلَيْهِ
لِكِتَابَتِهِ عَلَى الرَّمْلِ (ص 15)

2 - منذ كذا من السنوات

مَنْذُ كَذَا مِنْ السَّنَوَاتِ
وَأَنْتَ حُبِّي
مَنْذُ كَذَا مِنْ السَّنَوَاتِ
وَيَوْمًا بَعْدَ يَوْمٍ
أَحْبُكَ وَانْتَظَرْتُ
أَيُّهَا الْقَلْبُ الْخَفِيقُ
مَنْذُ كَذَا مِنْ السَّنَوَاتِ
لَمْ أَشَاهِدْكَ فِيهَا
مَنْذُ كَذَا مِنْ السَّنَوَاتِ
وَصَوْتُكَ عَاتِبَ

دربُ صليبي
انشغالي بك.
منذ كذا من السنوات
حين كُنا نذهبُ
في نزهاتنا
متحدثاً العادات،
أراك دائماً
حين انقضاء النهار.
شموئلك ألتاحجةُ
عينك الزرقاوان اللتان أحبُّ
ونهالك أملتلتانِ
جسدانا المستريحان
بعد قبلةٍ
أو لو تعلمين
مقدار حبي
فقد حلمت بك
في الليالي والنهارات
أضُمُ في أظنارِ
جسدك الذي يُعذبني
سأعرف ثانية
بيت ألف امرأة
عندما ساعود
صوتك العذب والهادئ
لا تُورِّدُ عينيكِ
وشعرِكِ الأشقر.
سوف أرى جسدك

الناضج بعد الغياب
لا شيء يستطيع عندها
أن يكدر الساعة الشديدة
أوه يا لحظتي الرائعة
أحبك وانتظرك
منذ كذا من السنوات (ص 19 - 21).

3. أمل

هل تتذكرين يا حبيبتي أيضاً
رقصات التانغو التي رقصناها؟
وقد أحسستُ بتفتح في نفسي
وسعادة أحلم بها أيضاً.
بثوبك الملون بشقائق النعمان
شعرك الناعم الخفيف
يمنح منظرًا رائعاً
لعينيك العميقتين في السيادة
كان شعرك يمس وجهك
وعندما كان يخلق قلبي بقوة
كانت عيوننا في تقاهم بارع
تتحدان بلا صوت، بلا لغة
قرأت في كفك هذا المساء
سطوراً من حظك
لكنني قد قرأت أيضاً
في عينيك العميقتين في الغروب
قليلًا من الأمل. (ص 23)

4 - رسومات وزخارف

أولاً لو كنتُ أعرف أن أرسماً
على شفتيك المُخمليتين
لكنتُ ثبتتُ من دون خوف
كلُّ البريق من حُبِّي.
لو كنتُ فناناً مثلكِ
في سمفونية الألوان
لطاردت هذه الكابة
لكي لا تبقي إلا سعيدة.
سأرسمُ لكِ لوحةً طبق الأصل
وستبقى خالدة
ستبقى وحدها النموذج
وستُنسى من صنعها
على اللوحة، في وردةٍ شاحبةٍ
سيكون جسدي العاري واهناً
مكتسباً بشالي شفاف
وعيناك بلون الباقوت
سوف أجذُ فروقاً خفيفةً
ظلالاً لطيفةً وقيماً
شمساً وإضاءةً
والواناً لطراوة نادرة
سأكونُ من الصلصال
وجوداً سأنفخُ فيه الحياة
لحُبِّي الذي سأبُدِّعه
وستكونين أنتِ، حبيبتي (ص 27 - 28)

5. وا أسفاه... هذا أفضل

قد مضى الوقت
وانتهى شهرُ آب
لم يبقَ شيءٌ من أيام السبت
وا أسفاه
لم يبقَ العاتقُ قطُ
فوداعاً أبتما الأكاذيبُ المجانية
هذا أفضل
كلُّ الماضي
قد مات
وانتهت المواعيدُ أيضاً
وا أسفاه
انتهى الحبُّ
مسكينة يا أيامي القديمة
انتهى اللازوردُ من عينيك الزرقاوين الواسعتين
هذا أفضل
مضى الوقتُ
والكلُّ انتهى
هوذا النسيان
الذي يشنُّدُ
يبقى دون شك
الأمل... أنا أشكُّ في ذلك
يبقى اللهُ
وا أسفاه... هذا أفضل. (ص 37 - 38).

6. واعديني

واعديني إذا يا قلبي، واعديني يا نغمي
واعديني يا سعادتي، السعادة التي أمتلكها،
لم أستطع أن أتحمّل هذا الوجع الجائر
إنه أكثر أظاءً فلا أرغبُ بالحب
السماء مظلمة والنهارات مملة بالنسبة إليّ
الشمس والأزاهير فقدت رونقها
والكل يبدو موحشاً كمساءات الخريف
فقد فقدت بشاشتي وهدوئي.
عيني لا تريان سواك وتريانك أيضاً جميلة
أكاد أنسى أن أعلم أيضاً
استمعني إليّ يا حُبّي، استمعني إليّ يا مجنونتي،
إي كم هو مقلق الحب في العداة
لكن حافظي على حُبّك، واعديني إليّ صوابي
أعديني إليّ بهجتي السابقة، أعديني إليّ سعادتي
أريد أن أنساك، وأريد أن تدفني معاناتي
فاستعديني حُبّك وأعديني إليّ قلبي (ص 39).

7. أغنيات

عندما ستطوينني السنوات
تحت عبثها بفظاظه
سأحلم بلبنان
في بيت ريفي منسي.
بعيداً عن الأحقاد والكراميات
سأتنسّم الهواء كلّ النهار

الزَعْتَرُ وَالْمَرْدَقُوشُ (1)
وعطور الضواحي
بالهدوء وبلا ضغينة
سأستمع إلى الجدادج
وسأرى رقصة القمر
على جناح الفراشات.
ستمُرُ السنوَاتُ في رأسي
من دون تفصيل
وسأنفق أيامي
في نظم الأغنيات.
أغنيات لسوريّتي
رَدَات (2) للبناني
أناشيد لبلادي
كوبليات لكل الأمّجة.
غناء لهذا وذاك
رَدَات لغناء جماعي
أو لبكاء وحيد، فالكلُّ مأخوذ
بلوازم الفرغ الموسيقية
باقّة أزهرت في الربيع
روائح عذبة ومحزنة
وأكاذيب العشاق
أغنيات لتسحر الأعصاب
أغنيات للجسد وللشهوة،
أغنيات للفتنة،

(1) المَرْدَقُوش: Marjolaine نبات عطري دقيق الورق أبيض الزهر.

(2) الرَدَات: جمع رَدّة Refrain، وهي اللازمة أو الدور في الغناء.

أغنيات تتماوج في الأثير
وتمنحك الارتعاش
ستجري كويلاتي على الطرقات
ممتلئة بالفرح أو الكآبة
أغنيات حزينة أو فجة كثيراً
تلك التي سننساها في الصباح
حكايات الرومانس⁽¹⁾ من دون غد
كلام مكرّر فقير ذات يوم
لن يبقى فيه عندها
أي ذرة من الحب أبداً. (ص 59 - 61)

8.

ضعي قليلاً من الأسود على عبقرك
ضعي قليلاً من الأحمر على شفتيك
مندبلاً من نارٍ على شعرك
وقليلاً من الحب في رغبتك.
ضعي قليلاً من الحياء على أصابعك
وقليلاً من الوحي في نفسك
قليلاً من الحرارة في صوتك
ومن الرغبة في انسحابك
ضعي قليلاً من الحرارة في صوتك
ومن الرغبة في انسحابك

(1) رومانس (Romance): نمط من التكوين الشعري (أغنيات) أو النثري (حكايات) يُسمى بقصص الممارات والعجائب، ويدغدغ الحواس، وهو يهتم بالحدث والحكاية والموضوع أكثر من اهتمامه بالحبكة، وقد انتشر في أواخر القرن الثامن عشر وخلال القرن التاسع عشر، وخاصة في إسبانيا، وهو من الأدب الشعبي وقريب من حكايات «ألف ليلة وليلة».

ضجعي قليلاً من الشمس في نهديك
 من الضوء على صذارك⁽¹⁾
 قليلاً من الشهوة في حقونك
 وابتنسامة على وجهك
 فلننتعل قدمك أجنحة الريح
 وتحوط كتفك العاريتان بالإغراء
 وتزوين بالنزوات المتقطعة
 أناقثك التي تطأ الأرض بنشاط
 ضجعي قليلاً من الحب في قلبك
 قليلاً من قلبك في ابتهاجك
 قليلاً من الابتهاج لسعادتي
 قليلاً من السعادة التي تتوهج
 ضجعي قليلاً من السزمدي في عينيك
 قليلاً من الوجه في شففتيك
 قليلاً من المطلق الشمي
 لنكون مثلهفيتين انفعالاً. (ص73 - 74) ■

(1) الصذار (corsage): رداء نسائي يغطي القسم الأعلى من الجسم.

مختاراتك من الشعر البيئي

ت: معين رومية

صلاة لأجل العائلة الكبرى

غاري سنايدر Gary Snyder

الشكر لأمنّا الأرض
المُنَجِّرة عبر النهار والفيل
لقرباها القادر العذب الخصيب
ليكن ذلك في أذكارتنا
الشكر للنباتات
الواقفة عبر الريح والمطر
لأوراقها تحت الشمس
تحول الضوء
لشعيرات جذورها الناعمة
لرقص عروقها اللولبية الزاخرة
ليكن ذلك في أذكارتنا
الشكر للهواء
نفس أعديتنا

(1) ترجمت من كتاب: (immortality - القالدون) طبعة موسكو الإنكليزية سنة 1978 من من (601) حتى من (615).

ونسيم الروح الصافية
حامل السنونات المخلقة
والهومة الصامته عند الفجر
ليكن ذلك في أنكارنا
الشكر للكائنات البرية، أشقائنا
لأسرارها وحرراتها وسُبُلها المعلّمة
أولئك الذين يقسموننا خلبهم
المكتملون بذاتهم
الشجعان المتيقظين
ليكن ذلك في أنكارنا
الشكر للمياه
للغيوم والبحيرات والأنهر والجلديات
كامنة أم سارحة
المتدفقة عبر بحار أبداننا
ليكن ذلك في أنكارنا
الشكر للشمس
لضوئها الباهر النابض عبر جذوع الأشجار
عبر الضباب
وعبر الكهوف
هناك، حيث تنام الدببة والأفاعي
الضوء الذي يوقظنا
ليكن ذلك في أنكارنا
الشكر للسماء الجليله
الزاخرة بمليارات النجوم وأكثر
تتخطى القوى والأفكار كافة
ويبقى في داخلنا
جذنا الفضاء
والعقل زوجه
ليكن ذلك.

توفد

تيد والتر Ted Walter

تتذكر الأرض في الظلام
شرارة توهجت قبل مولد النجوم
قبل الفكر
وقبل أن نكون
في ذلك الزمان،
قبل أن يجلب قوس الكون
من الظلمة إلى النور
الحيوان اللجوج الواعي
الذي ذرع سطح الفضاء القارس
ثائفاً للضوء المخملي في **الخلا**
مكتشفاً أن أطول بلادهم الحياة
وأن الضوء خاتمة الظلام
في كل شمعقة نفس
نعيش مع تلك الشرارة الأولى
الشرارة التي تلظت
لتصوغ وجه الله
ومضة الحقيقة في كل ما قيل

الغابة المطرية

جون هينز John Haines

قرّد أخضر
ناهل للغيم
ظمان دوماً
ومبتل بالمطر دوماً
فراوة ملتدّ بقطر

ووجهه يلتصق ببقع من ضوء الشمس الخدي
 عيناه مياة تنساب
 فوق الرمل الكالح
 محدقة مشبعة
 مع حلول الليل
 ينزوي بعيداً
 وتنبت في مطرحه
 أروة الأحلام الحمراء
 من الجذور المصفرة،
 قشرها بلون الصدا والدم العتيق،
 هناك حيث تعلق الغصون المنيعة
 ممسوكة في صدوع الصخر
 يمتلئ الليل بالحياة الشبهية للأسماك
 تلك التي فقسست تحت الجذوع العائرة
 لكن القرد الأخضر
 يهرب دوماً
 ينتصب ويرقب
 أقدامه العريضة
 مسمرة في تراب
 يتغلغل عبره ضوء النهار ويسود...
 ومع أن القرد لم ينطق بعد
 أصغي هذا المساء
 إلى قطرات من الماء
 كما قد يصغي امرؤ
 إلى لسان يخضر

أحب إذا أنا موجود

كاثلين رين Kathleen Raine

لأنني أحب
تذلق الشمس أشعتها الذهبية الحبه
تدلق الذهب والفضة فوق البحار
لأنني أحب
الأرض بمغزلها الكوكبي
ترقص رقصتها الخالقة النشوى
لأنني أحب
ترتلل الغيوم على متن الرياح
عبر سماوات رحبة،
السماوات الرحبة الجميلة، الزرقاء العميقة
لأنني أحب
تهب الرياح على الأشعة البيضاء
تهب على الورود
الرياح العذبة تهب
لأنني أحب
تخضر السراخس
ويخضر العشب
والأشجار المشمسة الشفافة
لأنني أحب
تبرز القبرات من ثنائيا العشب
وتحفل الغصون
بالطيور الصداحة
لأنني أحب
يرفرف هواء الصيف بالآلاف الأجنحة

وتتوهج في الضوء
عبيون مجوهره لا تحصي
لأنني أحب
تتخذ الأصداف القزحية على الرمل
اشكالها الناعمه
معقدة كالفكر
لأنني أحب
ثمة درب خفي عبر السماء
ترحل الطيور عليه
والشمس والقمر والنجوم
تسلك ذاك السبيل
لأنني أحب
ثمة نهر يتدفق طول الليل
لأنني أحب
يتدفق النهر طول الليل في رقادي
والآلاف الأشياء الحية نائمة بين ذراعي

نساء يرقصن في حقل شقائق النعمان

جيرمي هوكر Jeremy Hooker

بدءاً وعلى ممل
يقسن الخطوات مع اشتداد الشمس
فيما شقائق النعمان تتوهج بالأحمر
والبحر يزيق أكثر فأكثر
وهنّ، النساء بالابيض
بالجوارح السائبه
وانسيابهن يبدأ بيد كحلقه
يسرعن ويسرعن

يقفزن ويطنن
إلى أن تصبح أقدامهن طيوراً،
طيوراً بيضاء تحوم
ثم، جناحاً إثر جناح
بمضين طائفات
فيما الحقل يدور
والبحر والأرض
يكشفان ويحجبان
الأبيض والأزرق تحت كعوبهن،
كعوبهن التي تنساب
ثم تلبث وتسكن
فيما، دورة بعد دورة
بدور الحقل القرمزي
وتدور الأرض

هنادسة

إيزوبيل ثريلينغ Isobel Thrilling

النجوم
لا مرصعة كالقلائد ومشابك الزينة والأساور
ولا نابضة بهدوء
عبر مخمل الغلاف الجوي
وجرير السحاب
دوي،
إن كان ثمة موسيقا
للكرات السماوية
فإن سبائك عويلها المعدني
تمزق نسج قبة السماء

أولئك الجبابرة في الفضاء
ليسوا أحراراً في سيرهم
بل يتبعون النماذج
وتقودهم القوانين
تلك التي لم يبتدعها
بنو البشر

ارغفة واسماك

ديفيد ويت David whyte

ليس هذا عصر المعلومات
ليس هذا عصر المعلومات
لنفس الأخبار
والمذابح
والشاشة الملطخة
الناس جائعون،
وكلمة واحدة طيبة
تُشبع الآلاف

الشحور

ديريك ماهون Derek Mahon

في أحد صباحات شهر تموز
كنتُ خارجاً من هذا الباب
وجدتُ نفسي في حديقة،
خزوة من الضوء والهواء
اذرغ من حديقة التفتح الذهبية،
لا صوت إلا في أي مكان،
وإذ، شحور مختبئ في غصن عشرين

أرسل فجأة أغروده
أغنيته المهيبة الثؤابة
تكسر صمت البحار

ترتيلة إلى ديمتري

جيرمي هوكر Jeremy Hooker

أصفح عنا
إننا اشتهمنا هلاكنا
واغفر للشاعر
طموحه في أن يكون وحيداً
فوق ذروة عاليه
بعين الخراب
خذ من أبادينا
الخريطة التي حسبنا أنها العالم
ودعنا نكن هناك
حيث تلتقي الأرض والسماء
دعنا
ننشد لك أغنية

طرف العالم

دانا غيويا Dana Gioia

نحن ذاهبون إلى طرف العالم،
هكذا قالوا
وأوقفوا السيارة عند التواء النهر
وعلى درب من الحصى
فوق حرف ضيق
تدافعنا مسرعين إلى الأسفل تحت الجسر
تثاقلنا في خطونا أميالاً عدة

فوق طريق مشجر
ملاته نباتات على سيقانها الملتفة
ثم استرحنا على أرض كستما أوراق الصنوبر الإبرية
بينما عقابان يرقباننا من فوق بلوطة قبالة الشاطئ
وصلنا المنعطف عند اتساع النهر
وعلى الجانب المقابل
نبقت الجبال الخضراء
رجع دليلي إلى الوراء ووقفت وحيداً
بينما تسارع نيار أمياه فوق الحجارة المسطحة الملساء
أنحدر النهر فوق الصخور
وأمياه البهضاء تدافعت في موجات مدوِّمة
تساقطت أمياه مسرعة عالية الصوت
حتى بلغت جرفاً وتوقف الجريان
وقفت على الحافة
حيث ساد الضباب
رجلتي اكتملت عند طرف العالم
نظرت صوب مجرى النهر
لم يكن ثمة سوى السماء
وصوت أمياه
ورَجَجَ صداه

● ● ●

تعريف بالشعراء

غارى سنايدر Gary Snyder :

ولد عام 1930 في سان فرانسيسكو حائز عام 1975 على جائزة بوليتزر . درس الأدب والأنثروبولوجيا وجمع إليهما معرفته ودراسته للتقاليد الروحية لشرق آسيا ولغاتها أقام في اليابان 12 عاما ويقوم حالياً بتدريس الأدب و" الفكر السري" في جامعة كاليفورنيا. من دوليته:

Riprap, 1959.

Mountains and Rivers Without End, 1965.

Turtle Island, 1974

Passage through India, 1983.

Left out in the Rain, 1986

No Nature, 1992

تيد والتر Ted Walter :

ولد عام 1933 في بيكيهامبام لكترا حيث ترعرع في جو أدبي فلسفي ستأثير من والديه. درس في المدرسة التقنية ثم تدرج في مصانع شركة سمس للكمالات وعادها دون أن يكمل البكالوريوس، حيث استدعي للخدمة العسكرية في سلاح المدفعية الملكي. انضم في العام 1955 إلى سلك الشرطة حتى تقاعده في العام 1980 اشتهر منذ أواسط السبعينات بأنه من " شعراء سلك الشرطة". كرس وقته فيما بعد لتعليم الشعر للفتيان؛ وإقامة ورشات عمل متواصلة من خلال زيارته الكثيرة إلى المدارس. من مجموعاته الشعرية:

Choosing Yellow

The Visit

blue moon

Promptings of Saint Thomas

جون هينز John Haines :

ولد عام 1924 في فرجينيا، تخرج من المدرسة الوطنية للفنون والآداب ودرس في جامعات أمريكية عديدة. قضى أكثر من عشرين عاماً من حياته مقيماً في ألاسكا ، حاز عضوية الأكاديمية الأمريكية للشعر في العام 1997 . حصل على جوائز عديدة منها جائزة لينور مارشال Lenore Marshall للشعر ، وجائزة ولاية ألاسكا للإبداع وجائزة الإنجاز من مكتبة الكونغرس. له أكثر من عشر مجموعات شعرية منها:

At the End of This Summer: Poems 1948-1954

The Owl in the Mask of the Dreamer .

New Poems 1980-88 .

كاتلين رين Kathleen Raine (1908 - 2003) :

ولدت في لندن . كانت مولعة بالأدب والتصوف الهندي عاشت مع زوجها الثاني لمدة طويلة في جزيرة ساندبيج الاسكتلندية. أسست مجلة Temenos وجعلتها منبراً لأرائها وأشعارها. حازت جوائز عديدة منها جائزة Harriet Monroe والميدالية الذهبية الملكية للشعر. من مجموعاتها:

Living in Time

Pythoness

Collected Poems

جيري هوكير Jeremy Hooker :

ولد عام 1941 في ساوثمبتون. كانت المشاهد الطبيعية لموطنه مصدر إلهام شعري له على الدوام. أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعات أوروبية وأمريكية عديدة ومعروف بأعماله النقدية. له عشر مجموعات شعرية منها:

Our Lady of Europe

Earth Song Cycle

Englishman's Road

إيزوبيل ثريلينغ Isobel Thrilling:

ولدت في سوفولك في شمال شرق نكلترا. عملت مديرة خدمات تعليم اللغة الإنكليزية في لندن. أول مابدأت كتابة الشعر كان بعد عمليات جراحية أنقذت بصرها. من مجموعاتها الشعرية:

Chemistry of angels

ديفيد ويت David Whyte:

نشأ في إيرلند ويعيش في أمريكا حالياً. درس علم حيوانات البحار وكان على الدوام كثير السفر والترحال، عمل كعالم في الطبيعيات في حرر غالاباغوس وجبال الأنديز ومنطقة الأمازون وجبال الهملايا. تأثر شعره بهذه الخبرات الغنية. له ستة مجموعات شعرية وكتب أخرى متنوعة. من أعماله:

River Flow: New and Selected Poems.

The Heart Aroused: Poetry and the Preservation of the Soul in Corporate America.

The Three Marriages: Understanding the Essentials of Work, Self and Relationship.

ديريك ماهون Derek Mahon:

ولد عام 1941 في بلفاست ودرس وتعلم في كلية ترينتي في دبلن. حاز جوائز عديدة من بينها جائزة المؤسسة الأمريكية الإيرلندية وجائزة مؤسسة لاثان وجائزة سكوت مانريت للترجمة. من أبرز أعماله:

Design for a Grecian Urn (1967)

The Man Who Built His City in Snow (1972)

The Hunt by Night (1982)

The Yaddo Letter (1992)

The Hudson Letter (1996)

دانا غيويا Dana Gioia:

ولد في كاليفورنيا من أصول إيطالية ومكسيكية، درس الأدب المقارن في جامعتي ستانفورد وهارفارد. ترأس حتى 22 كانون الثاني 2009 المجلس الوطني للفنون والآداب وقدم من خلال هذا الموقع إسهامات ثقافية كبيرة على صعيد الولايات المتحدة. حائز على جائزة الكتاب الأمريكي. من أعماله:

Interrogations at Noon

Can Poetry Matter?

Twentieth-Century American Poetry ■

ARCHIVE

غرام سمسار البورصة

بقلم: بو. هنري^(*)

ترجمة: شوكت يوسف

سمح ينشر؛ الموظف في مكتب سمسار البورصة هارفي ماكسويل، لمحياء الجاد المتجههم في العادة، أن يعبر لثانية عن بعض الاهتمام والاندعاش، وذلك عندما رأى ماكسويل داخلاً المكتب بخطا سريعة، بصحبة عاملة الاختزال الشابة في الساعة التاسعة والنصف، وإذا ألقى تحية الصباح (مرحاً ينشر) لدفع مباشرة نحو طاولته وكأنه بهم بالقفز فوقها، وسرعان ما عرق في طوفان من الرسائل والرفقات المتكومة بانتظاره.

مضى عام على هذه الشابة كعاملة لاختزال لدى السيد ماكسويل لم يكن في جمالها أي تصنع أبداً. بدت امرأة طبيعية في هيتها وهنالك لم تلبس الأساور والأطواق والشرائط، أو تغرها تسريحات بومادور الفحمة المثيرة للمصير بكلمة واحدة لم يكن في مظهرها ما ينم على أنها امرأة حرة في أية لحظة لقول دعوة إلى المطعم، كانت ترتدي تنورة رمادية اللون بسيطة مشدودة على جسمها بأناقة وتواضع، وتتمتع قبعة زيتها ريشة بيفاء خضراء. في ذلك الصباح بدت لطيفة مشرقة مع مسحة خجل زانت محياها، والتمعنت عيناها بشرود حاله، بينما تألفت وجنتاها كدراقتين ناضجتين، وطافت ذكريات على وجهها السعيد.

(*) «بو. هنري» هو الاسم المستعار الذي اشتهر به الكاتب الأمريكي موليم ميندي بورتر. ولد الكاتب في مدينة (غرين بورو) في ولاية كارولينا الشمالية عام 1862، وحين بلغ العشرين من العمر انتقل إلى تكساس، حيث اشتغل بالصحافة ثم في مصرف. بعد هذه الفترة عاش الكاتب حياة مضطربة في لقطار شتى إلى أن استقر في (نيويورك) عام 1902 وهو في الأربعين من عمره. شهدت هذه المدينة مواعيد القصص، حيث ألف خلال ثماني سنوات سبعة قصة رفعت إلى مصنف أشهر الأبناء المبدعين.

لاحظ يتشر، الذي لبث يراقبها باهتمام وجل، أنها في هذا الصباح تتصرف على نحو مغاير لما ألفه منها. فبدلاً من التوجه مباشرة إلى الغرفة المجاورة حيث مكتبها، تمهلت بعض الوقت متلفتة نحو الإدلة وكأنها تبحث عن شيء ما، ولفتت مقربة من مكتب ماكسويل بحيث أشعرته بحضورها.

لم يعد الرجل الجالس خلف المكتب ذلك الرجل العادي المجهود. غدا سمساراً نيويوركياً مشغولاً غارقاً حتى أذنيه في العمل - لا بل مثل آلة دارت عجلاتها ونوابضها... - سألها ماكسويل ببرة عصبية: نعم، ما بك؟ ما الأمر؟

كان البريد أمامه على المنضدة أشبه بكومة تلج، والتمتع بريق عينيه الرماديتين الحادتين على نحو قلن غاضبه

- أجابت أنشابة مبتعدة لا شيء.

بينما علت وجهها ابتسامة خفيفة، ثم التفتت إلى السكرتير السيد يتشر قائلة:

- هل طلب منك السيد ماكسويل المارحة استدعاء عاملة احمرال جديدة؟

- نعم، حصل ذلك. أمري بالبحث عن عاملة جديدة، وأبلغت الوكالة المختصة أن ترسل لنا بضعة نماذج للاختيار.

الساعة الآن العاشرة إلا ربعا، ولم تشرقنا بعد أية قيمة أيقية أو إسانة تمضغ علكاً.

قالت المرأة الشابة: إذن سأستمر في العمل كالمعتاد ريثما تأتي عاملة أخرى بديلة. ثم اتجهت إلى غرفتها وعلقت قبعتها ذات الريشة الخضراء المنحبة في مكانها.

من لم يشاهد سمساراً نيويوركياً مشغولاً أثناء حميا البورصة، وزحمة العمل، لا يستطيع عذ نفسه ملماً بعلم الأجناس والسلالات البشرية. فالشاعر يفني ساعة الحياة المترعة بالعمل، لكن دقائق وثواني السمسار محسوبة.

الآن عند هارمي ماكسويل يوم عمل حامي الوطيس. يتحرك شريط التلفزيون باتدفاعات متوالية، بينما اعترت هاته نوبة رنين مزمنة، حشد من الناس يملأ المكان، ينادونه من خلف الحاجز بأصوات مرحة قلقة غاضبة لحوحة، إضافة إلى سيل من السعاة حاملي الرسائل والبرقيات بين داخل ومغادر. وتحرك موظفو المكتب هنا وهناك في عجلة وجلبة كما البحارة في أثناء العاصفة! وحتى يتشر نفسه اعترى سحته نشاط وفرط حيوية.

في البورصة هذا اليوم عواصف وروابع وزلازل واتدفاعات براكين. وقمكت كل هذه الفوضى والبلبل بشكل مكثف في مكتب سمسار البورصة، ألصق ماكسويل كرسيه على

الحائط، وعقد الصفقات متقللاً على أطراف قلميه بين التلغراف والتلفون وبين مكتبه والباب الخارجي بخفة المهرج المحترف وحلقته.

في غمرة هذا التوتر المتعاطف، برز أمام نظر ماكسويل فجأة أطراف شعر ذهبي اللون تدلى تحت مظلة متمايلة من المخمل، مزقة يوشي من أطراف ريش النعام، وتدلى طوق طويل من خرز بحجم حبات الجوز انتهى قرب الأرض بقلب من فضة. كانت تلك فتاة عتيقة وقفت أمامه بثقة وبكامل زينتها وقد رافقها ييتشر معرقاً بها:

- عاملة من وكالة الاختزال للقيام بالعمل.

استلر ماكسويل قليلاً بينما يده تقبضان على كومة من أوراق وشريط التلغراف. سأل

بعبوس:

- أي عمل؟

- عمل الاختزال، ألم توصني بالراحة بالاتصال بوكالة الاختزال لإرسال عاملة اختزال

جديدة؟

- هل جئت يا ييتشر، كيف يمكنني أن أعطي مثل هذا الأمر؟ الأنسة (ليسلي) تقوم بعملها على أكمل وجه طوال عام، والمكان لها ما دامت راعية بالعمل عندنا. لا توجد أية شواغر يا سيدي. أخبر الوكالة يا ييتشر ألا ترسل إليّ أحداً بعد ولا تدخل إليّ أحداً ألبتة. غادرت صاحبة القلب الفضي المكتب غير راضية متمايلة وعاشية ببعض الأثاث على نحو فظ لدى خروجها.

وانتهز ييتشر المناسبة وقال للمحاسبين إن «المعجوز» يزداد شروفاً ونسياناً يوماً بعد

يوم.

لشدت زحمة العمل أكثر. وفي البورصة ديست وسُحقت نصف ذينة من أسهم شركات شتى، وظّف فيها زبائن ماكسويل مبالغ مالية ضخمة. وكانت طلبات البيع والشراء تأتي وتمضي بسرعة طيران السنونو. وتعرض قسم من أسهم ماكسويل لخطر محقق ما جعله دائم القلق والتوتر، يعمل طوال الوقت كآلة معقدة دقيقة وقوية. يصدر الأوامر ويتخذ القرارات ويتصرف بسرعة وتلقائية كاللعبة الآلية. ههنا الأسهم والسندات وصكوك الدين والرهن والقروض، وكل عالم المال الذي لا مكان فيه لعالم الإنسان أو عالم الطبيعة.

هذأت جلبة العمل قليلاً عندما اقتربت ساعة العشاء. ووقف ماكسويل خلف طاولته، ويده مليتان بالأوراق والبرقيات، وخلف أذنه اليمنى قلم، وتدلت على جبهته خصلات

شعر أشعث كانت النافذة مشرعة، وسرى الدفء قليلاً في أوصال الأرض فالربيع الآن على الأبواب وهبت في الغرفة عبر النافذة نسمة حلوة تانها، حملت رائحة الليلك وسمرت ماكوسيل في مكانه للحظة كانت تلك رائحة صادرة عن الأتسة (ليسلي)، رائحة خاصة بها وحدها.

حملتها هذه الرائحة إليه بحيث كاد أن يتلمسها. فكش عالم المال فجأة وتضائل، وبرز طاغياً حضور تلك القاعة في الغرفة المجاورة على مبعدة عشرين خطوة منه.

قال لنفسه بصوت مسموع: «أقسم بالقديس جورج إنني سأفعلها الآن. سأسألها الآن، أستغرب كيف أنني لم أفعل ذلك منذ زمن بعيد!».

واندفع إلى غرفة عاملة الاختزال بسرعة طليقة متجهة إلى هدفها، وانقض على منصبتها.

فرفعت الشابة نظرها إليه واتسمت واصطعنت وجنتها بحمرة خفيفة، وبدت عيناها لطيفتين صريحتين. فأسد مرفقه على مصدنها، وكان ما زال قابضاً يديه على حزمة من الأوراق، وتللى خلف أدنه قلم كالعادة وقال:

- أتسة ليسلي! لديّ دفقة فراع واحدة سأقول لك خلالها شيئاً: أتوافقين على أن تكوني زوجتي؟ لم يكن لديّ وقت لمعارنك على نحو عادي، لكي أحبك فعلاً. أجيبي بسرعة من فضلك.

نهضت العاملة ونظرت إليه بعينين مفتوحتين على اتساعهما، وقالت:

- ماذا تقول؟

- ألا تفهميني؟ - سألتها في ضجر - أريد أن تصبحي زوجتي. أنا أحبك يا أتسة ليسلي. أردت منذ زمن أن أقول لك ذلك، وقد انتهزت هذه اللحظة حيث تراخي توتر العمل قليلاً، هاهم ينادونني إلى الهاتف. قل لهم يا ييشر أن ينتظروا! ماذا تقولين يا أتسة ليسلي؟ تصرفت الفتاة بغرابة غير مألوفة في البداية بدت مندهشة جدلاً، فطفرت الدموع من عيناها، ثم برق وجهها ابتسامة خلال الدموع، وطوقت عنقه بذراعها برفق، وقالت بصوت خفيض:

- فهمت الآن أن هذه البورصة قد استبدت بك وطردت كل شيء آخر من رأسك. اعتراتي الرعب في البداية. هل صحيح أنك نيت يا هارفي؟ ألم نعد قرأنا في الساعة الثامنة من مساء البارحة في الكنيسة الصغيرة خلف المتعطف! ■

الرجل الأكبر سنًا

ديمتري دانييلوف^(١)

ت: عياد عياد

- أخذتَ الهوية؟

- أخذتها.

- والوثيقة؟

- أخذتها، أخذتها.

- والشهادة؟

- أخذتها، أخذتها.

ظهور الرجل الأكبر سنًا والأكثر شبابًا في الدليل في وقت واحد.

نور المصباح الأصفر الشنوي الصباحي غير المحتمل تحت السقف.

وسخ - نور - ورق جدران سماوي.

الحقيقة (مثلها كان يسمى «شبكة» من قبل) موضوع من قبل الرجل الأكبر سنًا

على الحائط. فقدان الحقيقة شكلها واستقرارها، انزلاق الحقيقة على الحائط، إخراج

شيء من الحقيقة لا شكل له وملفوف كيفما اتفق وغير مفهوم كيف؟ إعادة الرجل

الأكبر سنًا للحقيقة شكلها واستقرارها، دس الشيء عديم الشكل والمغلف كيفما اتفق

في الحقيقة.

(١) ديمتري دانييلوف كاتب روسي من مواليد 1969، مؤلف كتب في الفن مثل «الأيض والاختصار»

و «المنزل مشرق»

تمايلُ الأكثرُ شباباً من ساق إلى ساق. انتفاخ الوجه، إيهام عام، عدم وصوح في هيئة الأكثر شباباً.
- حسناً، هل نذهب؟
- فلنذهب.

محاولات لانتعال الحذاءين وارتداء الملابس في الدهليز الضيق، تدافع فاتر، محاولات لربط أشرطة الحذاءين، محاولات لإدخال اليد في الكم. المعطف القديم من الجوخ السميك ذي اللون القاتم، والشعرات الكثيرة الملتصقة به، وغيرها من الأوساخ الضئيلة. السترة المبقعة بالدهون ذات اللون القاتم غير المحدد والريشات البارزة إلى السطح في بعض الأماكن. مثل هذه السترة تسمى أحياناً «سترة الريش»، في داخلها على الأرحح ثمة ريش أو شيء ما أيضاً القمعة، واقية الأذنين المتجهمة، المشبعة بالنسب الثقيلة والأفكار الطقية الصوفية السوداء، لذلك لم يكن ظاهراً أنها متسخة، لكنها مع ذلك - نعم، متسخة، متسخة جداً.

الشبك في اليد الحقيقية على الكف.

- ألم تنس شيئاً؟

- لا، لا.

- فلنذهب.

تراخ، جفاف في الفم، ارتجاف اليدين عند التعامل مع المفتاح. ليست حقيقة واقعة أن هذا أب وانه، ليست حقيقة. ولا يشبهان الجدد والحفيد. فما بالكم بأخ وأخيه. من الصعب بمكان تحديد درجة القرابة بينهما. برد، سواد، زرقعة، تلجج، مصاييح. بيروفو.

بنيت هذه المباني في الستينيات من أجل عمال مصنع «المنجل والمطرقة». كان الذهاب إلى العمل (بالترامواي رقم 24 عبر شارع فلاديميرسكايا الثالث، ثم الانعطاف إلى اليسار عبر طريق إيتوزياستوف السريعة حتى مصنع «المنجل والمطرقة». وبعد ذلك عند العودة، عبر طريق إيتوزياستوف السريعة، ثم الانعطاف يميناً والوصول عبر شارع فلاديميروفسكايا الثالث إلى المباني التي بنيت في الستينيات من أجل عمال مصنع «المنجل والمطرقة» مريحاً.

هنا، يعيش عمال مصنع «المنجل والمطرقة»، لكنهم الآن يلهبون بالمترو، من محطة «بيروفو» حتى محطة «ساحة إيليتش»، ومن ثم العودة. الكثيرون من عمال مصنع «المنجل والمطرقة» أدمنوا الكحول وماتوا من السُّك، أو من حوادث مختلفة. والكثيرون ممن لم يدمنوا ولم يموتوا. وبعضهم مات، لكنه لم يدمن الكحول. ويوجد من أدمنوا الشراب لكنهم لم يموتوا بعد. إنهم ما يزالون يعيشون في هذه الأبنية التي بنيت في الستينيات من أجلهم، هم عمال مصنع «المنجل والمطرقة»، الذين أدمنوا والذين ماتوا والذين ما زالوا أحياء. قد يكونان عملاً وابن أخيه. وقد لا يكونان.

تقعقة الترامواي رقم 24 المنعطف من شارع فلاديميرسكايا الثالث نحو الشارع الأخضر.

ليس مفهوماً تماماً لماذا سموا (الشارع الأخضر). ربما طر ساء الشارع أن الشارع سوف يكون شبيها بالولفار، وستعصف من حوله الساعات الخضرة. أما سكان المباني المشادة في الستينيات من أجل عمال مصنع «المنجل والمطرقة»، فسوف ينتزهون في الأمسيات أو في أيام العطلة على هذا الشارع، وسط الأشجار والشجيرات الخضرة، وسيصبر، كما يكونون في الأدلة السباحية، مكاناً للراحة محبوباً من سكان المنطقة، لكن لسبب ما لم يحدث أي شيء من هذا المشروع، الأشجار - نعم، موجودة، لكنها ليست كما ينبغي، لا تخلق جواً متوافقاً مع تسمية «الشارع الأخضر»، لكن من جهة أخرى لم لا، ما دامت توجد الساحة الحمراء، والشارع الأخضر، والولفار الليلكي، فيبغني أن يوجد الشارع الأسود والولفار البني أو الشارع الرمادي، لكن لسبب ما ليس متبعاً تسمية الشوارع والأزقة على هذا النحو، وهذا مؤسف.

التقدم في الشارع الأخضر نحو مترو «بيروفو» في الهواء البلوري البارد، والثلج، ولون المصاييح البرتقالية. المحاولات من أجل عدم السقوط عند النزول على الدرجات المتجلدة غير ناجحة تماماً.

كم يستغرق الطريق بالمترو مع تدليل الفطار، ثم بالفطار الكهربائي بعيداً بعيداً. (أوخ).

المحاولات من أجل الاندساس في المقطورة والجلوس غير ناجحة. الوقوف في خضم حشد الركاب، عويل القطار المندفع وهديره. تهافتات الدوار، والجلادة الثابتة الميؤوس منها.

الازدحام على السلم إلى الأعلى نحو «ماركسيستسكايا»، الازدحام على السلم إلى الأسفل نحو «تاغانسكايا» و«اديالنايا».

الأكثر شبهاً سار أمس على هذا النحو تماماً، في الدوار والازدحام. لكنه سار باتجاه آخر ولأهداف مغايرة، الأدق، لم تكن لديه في الحقيقة أي أهداف محددة. أما الأكبر سنّاً فلم يذهب أمس، بل جلس في المطبخ ناظراً بلا حراك إلى الأشجار البيروفية والمباني والسماء وهي تظلم.

السير عبر خط المترو النفسي، بيغوفايا - بولجافسكايا - أوكتيبارسكويه بوليه. بعد «أوكتيبارسكويه بوليه» يصير عدد الناس قليلاً.

كان بالإمكان التصرف على نحو مغاير كان بالإمكان السير حتى «تريتياكوفسكايا» ثم الانتقال إلى الخط البرقي، الوصول إلى محطة قطارات ريجسك وركوب القطار الكهربائي المتأرجع عميقاً من هناك. هكذا أفضل بكثير، السير بالمترو أقل، لكن بالقطار الكهربائي أكثر، وركوب القطار الكهربائي أمتع بكثير من ركوب المترو، لكن لسبب ما الجميع يفعلون ذلك أو تقريباً الجميع - يسيرون حتى المحطة البعيدة المشتركة مع رصيف السكة الحديدية، حتى «توشينسكايا»، أو «فيخينو»، أو «فارسافسكايا»، وهذا أمر غريب نوعاً ما.

محطة المترو «توشينسكايا»، محطة القطارات توشينو، الظلمة، والفجر، والرياح، والفولاذ، وإسفلت محطة توشينو.

يقف على أحد السكك قطار من أربع عشرة مقطورة بضائع. القطارات الكهربائية من فولوكولامسك ونوفوروساليمسكايا وديدوفسك وناخاين تقل إلى محطة توشينو كمية مخيفة من الركاب. عملياً القطارات الكهربائية الفارغة حتى ناخاين ونوفوروساليمسكايا وفولوكولامسك.

القطار الكهربائي حتى شاخوفسكايا فارغ عملياً.

انتباه الأبواب تُغلق، المحطة التالية بافشنا.

سيغير القطار رصيف تريكو تاجنيا من غير توقف. انتباه من فضلكم.

انتباه. انتباه. انتباه.

يجب النوم، لكن ما عاد ثمة رغبة فيه ألح النوم في المترو كثيراً، أما الآن فما عادت ثمة رغبة فيه.

الجلوس الواحد قبالة الآخر، الانطلاق.

الأكبر سناً لا يرغب في النوم مطلقاً عملياً، إنه يجلس عادة وينظر ببساطة بلا حراك إلى شيء ما، لا ينظر في النافذة ولا إلى الأكثر شباباً الجالس قبالة، بل ينظر ببساطة إلى مكان ما في الجانب، تقع في مجال نظره حافة المقعد، وإطار النافذة، وجزء من جدار العربة، ويبدو من محيط النظر كيف تنار النافذة ويلوح شيء ما من روائها ويندفع جانباً.

يجري بينهما مع ذلك حديث مؤلف بسيرة سمعين بالمنة من التأوهات (والتأوهات) والتهديدات والصمت إذا ما حللنا بسيرة ودود المتحدثين فيمكننا أن نفترض أن الأكبر سناً يعبر للأكثر شباباً عن ادعاءات وشكاوى، أما الأكثر شباباً فيرفض هذه الادعاءات والشكاوى، ويعبر بدوره للأكبر سناً عن ادعاءات وشكاوى ما مشابهة تقريباً، فيصدر الأكبر سناً أصواتاً متلوية انعابية من نوع «إيه» أو «آ» ويلوح بيده، فيتمطى الأكثر شباباً ويتأهب، فينظر الأكبر سناً مرة أخرى جانباً نحو إطار النافذة وجدار العربة، ويفغو الأكثر شباباً مع ذلك، على الرغم من أنه لم يكن راغباً في النوم أول الأمر، ويحلم أن القطار الكهربائي يقله من محطة توشينو حتى شاخوفسكايا، وأن قبالة يجلس الأكبر سناً وينظر إلى مكان ما جانباً.

إخراج الحافظة (الترمس) من الحقيبة، وفتح الغطاء الذي ينفذ وظيفة الكأس في الوقت نفسه، الحركات رصينة متزنة ومتقة، ولم العجلة، إخراج السداة من الحافظة، صمّ السائل المحتوى في الحافظة، الساخن احتكاماً إلى كل شيء، أو الدافئ على الأقل، في الغطاء - الكأس، سد الحافظة بالسداة، رشف السائل الساخن، للسائل الساخن مذاق البلاستيك والسداة ورائحتها، احتساء السائل وإغلاق الحافظة بالغطاء ووضع الحافظة في الحقيبة.

ومرة أخرى نظرة إلى مكان ما في الجانب، حيث يرى إطار النافذة وحافة المقعد المقابل وقسم من جدار العربة.

جاء في الحلم أن القطار الكهربائي سار، وسار، وسار، ثم وقف بحدّة.

توقف القطار الكهربائي بحدّة. استفاق. انطلق القطار الكهربائي من جديد

تجلس فتاة بعد العمر على نحو مائل. اللباس أمثال الأكثر شباباً ميلون لوصف أمثال هذه الفتاة بالـ «حلوة» مع أنه، والحق يقال، يصعب القول عن مظهر الفتاة الخارجى أي شيء حسن.

المواقف أقل، المسافات بين المحطات أطول. الأسماء أكثر. ليسودولغوروكوفو، دويوسيكوفو.

تناوب، نظرة تائهة، عدم المقدرة على تحديد النظر إلى أي شيء.

الثبات، النظر إلى إطار النافذة وقسم من جدار العربة

السير من توشينو إلى شاخوفسكايا يستغرق أقل قليلاً من ثلاث ساعات، هذا بعيد، الركن الأبعد من منطقة موسكو يبدو من شاخوفسكايا أن موسكو هي في مكان ما بعيد جداً، على بعد آلاف الكيلومترات، أو أنها غير موحودة مطلقاً، ووحدها القطارات الكهربائية الخضراء ولوحات أرقام السيارات هي التي تذكر بوجود موسكو.

يجلس أحدهم في أقصى طرف من العربة محدودباً، ويبدو من بعيد أنه مسن، لكنه، قد يكون، غير مسن. قد يكون هذا الرجل متوسط العمر، وكما يقال، في أوج قوته، زوجاً ناضجاً، أو ربما هو شاب الحياة أمامه كلها، وأمامه مفتوحة مئة طريق، وتنظره حياة ممتعة وملينة، أو غير ممتعة وغير ملينة، هادئة، ونمطية، وثاقفة، فحياة الناس تنحو منحى مختلفاً، ولماذا لا يجلس شاب في مرحلة معينة من سيرة حياته محدودباً، لا بل منشئاً، في قطار كهربائي بارد ومنار وفارغ، يسير مصحوباً بالهدير باتجاه محطة شاخوفسكايا.

خرج في محطة فولوكولامسك الفتاة والمحدودب، سار المحدودب أمام النافذة، ونبين أنه امرأة متوسطة العمر، رشيقة بما فيه الكفاية، ومرت في رأس الأكثر شبهاً كلمة وحيدة منقطعة «حولة».

فتح الحافظة. اشرب. لا. اشرب، ساخن. لا، لا أريد. فكّر. ارتشافُ السائل القاتم الساخن الفواح برائحة السلادة والبلاستيك.

رصيف الكيلومتر 133. إغلاق الحافظة، دس الحافظة في الشبك. رصيف الكيلومتر 149.

محطة شاخوفسكايا.

الشبك في اليد، الحقبة على الكتف.

تناعس، تناوب، ثمل خفيف جديد في الهواء المارد الطري صمت رواقى منقطع عما حوله، ضغط على مقبض الشبك في اليد.

جراران كبيران ك - 701 يكسان الثلج في ساحة محطة القطارات. إتهما يسميان أيضاً «كبروفيين». يصع هذا الحراوان في سائ بطرسبورغ في مصنع كيروف. لهذا تحديداً يسميان «كبروفيين».

الجراران بضحامتتهما يطغيان تماماً على المنظر الطبيعي من حولهما، المنازل، الشجيرات، العنابر. يبدوان وكأنهما أكبر من أي شيء ومن أي مبنى في هذه البلدة. مع أن هذا طبعاً، ليس على هذا النحو تماماً - ليس أكثر من خداع بصري.

ألا يلزم أي شيء لنشتريه؟ لا، فيما بعد. ألا نخرج؟ أقول - لا لزوم، كل شيء متوافر. سنخرج فيما بعد.

الساحة، السوق، الطريق، الطريق بين المنازل، السماء، المبنى خماسي الطبقات، المدخل، السلم إلى الطقة الخامسة، الباب، الشقة.

رائحة حياة الوحدة الطويلة الصعبة الرتبية المضنية. صيق النفس، اختفاء ضيق النفس. الأثاث الكثيب الناشج. إبريق الشاي على موقد الطبخ. البراد الرامز إلى الخضوع والطاعة.

خلعُ الملابس والحذاءين في وقت واحد في الدعليز الضيق، محاولة تعليق المعطف والسترة على المشجب، سقوط السترة عن المشجب، محاولة ثانية لتعليق السترة على المشجب.

الشبك معلق على الحائط، يفقد شكله واستقراره، ينزلق على طول الحائط. يُستخرج من الشبك شيء لا شكل له ملفوف كيفما اتفق. الأكبر سنأ يأخذ الشيء ويحمله إلى المطبخ ويضعه على المنضدة.

لو كان هذان الشخصان ينتميان إلى طبقة أخرى من المجتمع، لو كان لديهما مستوى تعليمي مختلف قليلاً وتصورات معايرة عن الجميل والمناسب، لتحرك الأكثر شباباً بخفة وقال شيئاً ما على غرار: سأهتم بالشاي حالاً، أما أنت فارتع الآن، ولا تقلق، سأفعل كل شيء، واستلقى الأكبر سناً على الصوفا، ووضع يديه خلف رأسه وتهد عريقاً، وقال شيئاً ما على غرار: أوه، كم أنا متعب، أوه، كم من المتعب مع ذلك الوصول إلى هنا، أوه، لقد تعبت جداً جداً، لكن في هذه الحال حدث كل شيء على نحو مغاير. الأكثر شباباً استلقى على الصوفا وانقلب على جنبه وأغفى على الفور، أما الأكبر سناً فص الماء في الإبريق، وأشعل العاز، ووضع الإبريق على الموقد، وحلّس على الكرسي عند النافذة.

الأكثر شباباً نائم، الإبريق بدأ يغلي تدريجاً، والأكبر سنأ جالس في المطبخ، ينظر بلا حراك من النافذة إلى الأشجار والمنازل والسماء التي مازالت مصيئة. ■

كانتسلك... كل شيء تغير

قصة الكاتب البولوني: مارك هواسكو

ت: فهد حسين العبود

توقف القطار عند محطة صغيرة، ونزل منه رجل مصى بمحادثة العربات حاملاً بيده حقيبة جلدية. كان ذلك انبوم خريفياً غائماً، حشم به الضباب بثقل على الأشجار العارية. ونظر ذلك الشخص إلى السماء فاقشعر سقره، إذ كانت تبدو مثل خرقة وسخة. ومرت على رصيف السكة ناظر محطة القطار، وبيده شاخصة حمراء، وكان يبدو مثل فيل بحر شاريس فاعترض الرجل طريقه سائلاً:

- هل المسافة بعيدة إلى المدينة؟

- هل تريد الذهاب إلى المدينة أيها السيد؟ قال وهو يضرب على يده بمقبض

الشاخصة.

- لذلك أسأل عن الطريق. لدي قطار آخر، بعد بضع ساعات، وسوف أتابع السفر. مرر يده على وجهه وتابع قائلاً: أريد الذهاب إلى حيث أستطيع الخلاقة. لم أنم لليلتين متتاليتين، ووجهي يبدو مثل وجه مجرم.

سارا فوق حصي رصيف السكة الرطب، وانطلق القطار وراح الدخان يسبح بتكاسل في الهواء العكر، وأخذت السكة الحديدية تلمع جراء الرطوبة.

- هل تسافر بعيداً يا سيدي؟

- بعيداً بما يكفي.

- هل يعمل السيد في التموين ربما؟

- كيف تبادرت هذه الفكرة إلى رأسك أيها السيد؟ أنا أعمل في الصحافة.

- ابني يعمل في التموين، إنه موجود في وارسو. هل أنت من وارسو أيضاً يا سيدي؟

- نعم أيضاً.

- (كاجيميغ مايفسكي)، هل تعرفه يا سيدي؟

- لا.

- إنهم يسافرون باستمرار.

- لا ضرورة لذلك. عليهم الجلوس في البيت.

- لماذا؟

قال الصحفي بتهكم:

- لأن المرء يمكن أن يسقط من القطار، أو يمكن أن يصاب فيه بالزكام.

وقال ناظر المحطة:

- تعرفت في القطار مرة إلى إحنا من

- وماذا؟

- لا شيء، تأبعت السفر

قال الصحفي متثابراً:

- إنها لمروعة من جانبها، ثم سألت: لم تقل لي هل المسافة بعيدة إلى المدينة؟

قال المعجوز ذو الشاربين الرطبين:

- على مرمى حجر، ثم رمش وسألت:

- هل متأكد من أنك تريد الذهاب إلى الحلاق يا سيدي؟

- وما صلتك في ذلك يا سيد؟

- فكرت بأنك يمكن أن ترغب بكأس من الفودكا، لدي القليل منها في الكشك.

قال الصحفي بغضب:

- لا شيء يتبدل في هذه المدن الصغيرة القذرة، لقد ولدت أيضاً في حفرة صغيرة

كهذه، هل يوجد هنا أيضاً بيت دعارة بالقرب من الكنيسة؟

- لا، بل توجد صيدلية.

- سمعت أن هناك تغييراً حدث هنا، وأنهم بنوا بعض الأشياء، هل هذا صحيح؟

- هذا صحيح، وسوف تقتنع بنفسك. أصبحت المدينة قرية، خمس عشرة دقيقة.

هل ستمر بمنزلي يا سيدي؟

قال الصحفي:

- لا، وداعاً.

وصل بالفعل بعد ربع ساعة إلى المدينة، وشاهد بضع عربات متوقفة في السوق، وأحصنة ثقيل حاشرة رؤوسها في أكياس الملف، والكثير من التبن يغطي الشوارع، فاستنتج أن سوقاً شعبية كانت منعقدة في ذلك اليوم.

- أين أجد حلاقاً؟ سأل الصحفي شخصاً ذا وجه خفي الملامح ومهنة مبهمه وعمر مجهول.

- ماذا؟

- حلاق.

- أي حلاق؟

- هل يوجد حلاق؟

- أين؟

- هنا!!

- هنا؟

- نعم هنا.

- وماذا في ذلك؟

- قلارة، هل تفهم الآن يا سيد؟

- لا، أجاب الشخص صاحب الوجه خفي الملامح، وقد ظهرت عليه معالم من يحاول التفكير.

- الحلاق موجود هناك، بعد //

- ليس قرنة بل زاوية.

- أما هله فلا أعرفها.

- ولكن أنا أعرفها، قال الصحفي ثم ابتعد.

على باب الحلاق، رأى صحفاً نحاسياً معلقاً، وفي واجهة العرض شاهد دمية بشعر مستعار مشط، تنظر بعينين غير مباليتين إلى فراغ الشارع.

- صباح الخير، قال بعد أن دخل.

- صباح الخير، فلتجلس يا سيدي.

جلس الصحفي ومدّ رجله المنهكتين. فقد سافر لمدة ثلاث ليال متتالية رأى فيها الكثير من الوجوه، وتعرف إلى كثير من الحقائق، وحاولوا استعفاله أكثر من مرة، وهو يحلم بالعودة أخيراً إلى وارسو كي يتمدد في سريره. كانت له صديقة صغيرة، سمراء، بوجه يشبه وجه ميكي ماوس، وكان طوال الوقت يغلي غضباً من فكرة أن أحدهم يمكن أن يكون الآن مضطحماً في سريره المريح مع فتاته الصغيرة.

ربط الحلاق المندبل حول عنقه، وقال:

- هل انتزعت المنفاخ يا سيدي؟

- أي منفاخ؟

- ألسنت تروكب دراجة هوائية؟

- لا، وهل يمكن أن يسرق؟

- أن يسرق فلا، ولكن رئيس الجمعية التعاونية فقد منفاخ دراجته، وصمام الدولاب فيها يسرب الهواء، ولذلك من الأفضل أن يحمل المرء منفاخه بيده. هكذا تجري الأمور. هل تفهم ما أعني يا سيدي؟

قال الصحفي:

- أفهم، ونظر إلى الحلاق.

كان الحلاق عجوراً أصلع، يثائر على رأسه شعر مضحك يشبه وبر البط، أفناه ضيقتان منتصبتان، وعيناه سوداوان لهما نظرة دكية.

- غسيل شعر؟ سأله الحلاق.

- لا، بدون غسيل.

- حسناً بدون غسيل، رد الحلاق، ثم أغرق أصابعه في شعر الصحفي وقال:

- اخفض رأسك.

- لم تقل لي، شعر أم ذقن؟

- شعر وذقن.

- هل سيكون هناك غسيل شعر؟

- لا، لن يكون.

أها، قالها وارسمت على وجهه سمة التركيز العالي.

صمت للحظة، ملقياً إلى الصحفي نظرة طبيب جراح ثم قال:

- هل أحلق لك يا سيدي حلاقة (كاتسك)؟

- أعود بالله، أريد حلاقة عادية.

- مفهوم مفهوم، حلاقة عادية.

- أوه يا سيدي، لا أحد يريد أن يحلق (كانتسك) في هذه الأيام. قديماً كانوا يحلقون بهذه الطريقة، وخصوصاً الزعران/ كان يسكن هنا على مسافة بضعة منازل واحد من هؤلاء، كان يدعى (ليوبيك ماتشيفتشاشك)، وكان يأتي إلي دائماً في أيام السبت، ويقول: نعم يا سيد سويشاك، ستحلق لي الآن بشكل (مدوزن)، على طريقة (كانتسك)؛ بحيث يكون شعري رائعاً، وإلا فأنت تعرفني. أجل، كان يقول ذلك، لقد كان الشقي الأكبر في المدينة كلها. أؤكد لك أيها السيد بأنك ما كنت لترغب بتلقي ضربة منه على وجهك.

- أصدقك بدون تحفظ، قال الصحفي ذلك ثم أصلح جلسته في الكرسي.

«كان له أصدقاء، وكانوا - طبعاً - رجال عصاة مثله. كانوا في كل سبت يحضرون إلى أمام الكنيسة، ويلعبون لعبة تعرف بـ (المعمل على الخط)، فكانوا يرسمون خطأ على السمر، وكل من يتخطاه تناله ضربة على خيبه».

- ولأي سبب؟

- هكذا، لأجل النهو. لم يمدوا إلا موجودين فلقد تعمرت الأمور.

- تغيرت الأمور؟

- أوه، نعم، أجاب الحلاق بحيوية. لم تتغير الأمور من فاتها، إنما الناس هم من غيرها.

- حقاً، لقد تغير كل شيء. سيبنون لنا مصنعاً، هل تعرف ذلك يا سيدي؟ سيصنعون هنا آلات موسيقية. أصبحوا يرسلون الأولاد هنا وهناك. قبل الحرب لم يكن يوجد سوى اختصاصي واحد لتصليح الآلات الموسيقية. كان السيد (توركوميتس) هو من يقوم بإصلاح الأورغان، كانوا يطلقون عليه لقب الخبير. وكان هو نفسه يقول أنتم يا قاذورات، عليكم مناداتي بالخبير. أنا رجل أقوم بعمل دقيق. فإذا ذهبت لفي دامية/ ستموتون أثمين، لأن الكنيسة ستغلق أبوابها، وكنيسة بدون موسيقى ليس لها معنى عند الله، حتى ولو وصعتم في صحن التبرعات عشرة زووتيات⁽¹⁾. وهكذا كانوا ينادونه مثلما أراد. كان يشرب للدرجة أو أحداً لم يشرب

(1) زووتي: العملة المتداولة في بولونيا.

مثله من قبل، ولن يكون هناك من سوف يشرب مثله، أحياناً لثلاثة أيام متواصلة، وأحياناً لمدة خمسة أيام. كان يمضي في المدينة ويصيح: أرفع يدي إلى السماء وألعنكم! كان يحفظ كتاب الشعائر، ويجلس باستمرار في الكنائس، ويستطيع التحدث باللاتينية. كان يحلق عندي حلقة الـ(كانتسك) أيضاً. وأنت يا سيدي هل تريد أن تحلق على طريقة (كانتسك)؟

- حلقة عادية، قال الصحفي متنهداً.

كانت المرأة التي يجلس خلفها ملطخة ببراز الذباب. وتَمَعَّن للحظة طويلة في تلك النقاط السوداء ثم سأله:

- وماذا عنه؟

- عنه..؟، أها... لا شيء، مات وقبيل موته صرخ: أنتم يا قاذورات، إذا أردتم أن تستمعوا إلى الموسيقى، فلتوصلوا الكهرباء إلى بيوتكم، ولتشتروا راديوهات بدلاً من الذهاب إلى الكنيسة! لقد ضيعته الفودكا تماماً. الآن لم يعد الناس يشربون بذلك القدر. لقد تغير كل شيء، لم يعد هنالك وقت للزعراس! إن الكثير من الأمور يذهب إلى غير رجعة لقد تغير الناس، أصبحوا يعملون، لديهم مهن الآن، أصبحوا يفكرون بطريقة مختلفة. أنا أيضاً يا سيدي أصبحت شخصاً آخر. ربما سألقي بحرفة الحلقة إلى الجحيم. هل تريد مرهماً؟

قال الصحفي:

- نعم، ثم نظر إلى الحلاق وأردف: لقد أصبحت عجوزاً أيها السيد، هل تريد أن تغير مهنتك بعد هذا العمر؟ سيكون ذلك ثقيلاً عليك.

«أجل، أنا عجور، حتى إنك لا تستطيع تخيل كم أنا عجوز يا سيدي. لي من العمر ثمانون سنة. ابنتي تسكن في فنزويلا، ولي حفيد يا سيدي، هل ترغب في رؤية صورته؟»

- لأجل ماذا؟ وما الذي يعنيني من أمر حفيدك؟

قال الحلاق مقطباً جبينه:

- نعم، معك حق، ما الذي يعنيك يا سيدي من أمر حفيدي؟ أحياناً يرغب المرء بالثروة، ولكن لا يجد أحداً كبيراً أو مميّناً، كان الناس يجلسون أمام البيوت للحديث والثرثرة. والآن لم يعد ذلك يحدث. لم يعد لديهم الوقت الكافي، ربما لأنهم يعملون لفترة طويلة، أو لأنهم يذهبون إلى السينما، ثم إنهم أصبحوا يملكون

راديوهات في بيوتهم، وهم يميلون إليها، والصغار يفضلون الرياضة. أما أنا فلإنني ملول وأكثر ما أفضله هو الاجتماع بالناس. فالكلمة تبقى لها مكانتها. قديماً، كان الناس يتحاورون أكثر من الآن، كانوا قادرين على الحديث.

كان رئيس البلدية يحضر إلى هنا، وكان دائماً يقول لي: حسناً يا سيد سويتشاك هات ما عندك. لقد كان يحلق أيضاً عندي.

سأل الصحفي:

- على طريقة (كانتسك)؟

فكر الحلاق ثم قال بعد لحظة: لا، لقد كان أصلع، ولكن زوجته كان لها عشيق له شعر رائع، وكان يحلق حلاقة (كانتسك). لقد كانت فضيحة كبرى، أقول لك يا سيدي، كل الناس كانوا يعلمون بذلك باستثناء سيد المدينة المخدوع. توقف يا سيد:

- يا للشيطان، قال الصحفي، ومن حديد راح يفكر بصديقتي التي تشبه ميكى ماوس، فتخدر رأسه رعباً لقد تم خداعه مرة منذ زمن بعيد، حيث كان لا يزال مبتدئاً في عمله، والآن بعد أن ثبت نفسه، بشكل ما وبصمومة لا توصف، على أول إنش من القمعة، فإنه يعرف جيداً بأنه لا يستطيع أن يصدّق ثابة امرأة أخرى تدّعي أنها تحبه مجاناً، هكذا لأجله هو.

قال الحلاق:

- هل تظن يا سيدي بأنني أكذب؟

- لا أريد أن أسمع ذلك، قال الصحفي، في المدينة التي أسكن فيها، معظم النساء يعتقدن الآن بأن الاشتراكية تبدأ من المؤخرة وليس من الرأس، لقد سمعت ذلك كله. أنت ما زلت صغيراً أيها السيد، استمع لما يقوله لك رجل عجوز، في الماضي كان للنسوة عشاق، وأحياناً كان أحد الأزواج يكتشف خيانة زوجته، عندها كانت كل المدينة تزحف كي تشاهد كيف يضربها بالكعب على خطمها. (بارتسيكوفسكي)، السراج الذي كان يسكن هنا، وجد مرة ضيفاً عند زوجته، فما كان منه إلا أن ألقي به من على الدرج، وراح يسألها لمدة أسبوع كامل: قولي، هل الأخير هو إبني؟ وربما يجب أن تعرف يا سيدي أنهما كان لديهما خمسة أطفال، وهذا الأخير ولد قبل نصف عام، وكان شعره أحمر بينما بارتسيكوفسكي كان ذا شعر أسود كالأسلاك.

ولم يستطيع أن يصدق أن هذا الأخير، ذا الشعر الأحمر هو ابنه أيضاً، لذلك كان يضربها ويسألها: قلتي هل هو لي أم لا؟

بعد أسبوع، قالت له وهي تحتصر الكلمات الأخيرة التالية: الخامس هو لك ولكن الأربعة الباقين ليسوا كذلك، ثم قضت بعدئذ.

شرب بارتسيكوفسكي زجاجة، ثم أخذ فأساً ومرّ به على الحمسة.

أجل يا سيدي، فضائح مختلفة كانت تحدث في هذه البلدة، أما الآن فليست الأمور كذلك. كل شيء تغير، أصبحوا يبنون، يعملون ولم يعد هنالك وقت للحماقات، كل واحد الآن يا سيدي يحمل فوق رأسه أموراً أهم. توقف الحلاق عن الحديث. ابتعد خطوة ونظر إلى الجالس على الكرسي بعيني شخص أنهى للتو أضخم عمل في حياته.

- ألن تغسل شعرك؟

- لا لن أغسله.

سأل الصحفي:

- ألا تفكر بالذهاب إلى نوايتو؟

- أصبحت عجوزاً، قال الحلاق وهو يطفق بالأدوات، رحلة كهذه ليست لمثلي

يا سيدي.

- سترى الناس أيها السيد.

- الناس موجودون في كل مكان.

قال الصحفي:

- نعم، إنه لمن الجيد أنني حضرت إليك أيها العجوز. كنت في مزاج عكر وأنا

في رحلة العودة، فالمسافر تراوده مخاوف مختلفة، أما الآن فستكون العودة أمتع بعض الشيء.

قال الحلاق:

- العودة دائماً ممتعة، فاليبت يبقى دائماً بيتاً.

- ليس هذا هو المقصود، ولكن من الممتع أن ترى الإنسان في مدينة صغيرة؛

حيث يهطل المطر بلا انقطاع، والطين يعطي الشوارع باستمرار؛ ولا توجد كهرباء؛

وتنقطع الحياة الليلية إذا شئت إحدى العاهرات من آلام السس، إن من الممتع أن

ترى الإنسان هنا وقد تغير تماماً.

قال الحلاق:

- نعم، إن الزمن طويل والإنسان فيه يتغير. أنا يا سيدي تغيرت بشكل مطلق.
- قم بزيارة وارسو يوماً ما أيها السيد.
- أظن بأنني سأموت قريباً.
- كما تريد.

خرج الصحفي، ومن جديد حاض في الطين وسط السوق. كانت الأحصنة غافية برؤوسها المتدلّية مثلما شاهدتها قبل ساعة، الفلاحون ينامون على الصناديق، المطر يهطل، والمدينة تشبه فطراً كريهاً قفراً مشبعاً بالرطوبة.

راح الصحفي يصفر وهو يمشي.

سأله الناظر عندما وصل إلى المحطة:

- ماذا؟ هل حلفت يا سيدي؟

قال الصحفي:

- نعم، وأزاح القبة.

- هل ستمر بي يا سيدي؟

قال الصحفي:

- الآن أستطيع، ودخل مع ناظر المحطة إلى كشكه.

صب الناظر الشراب.

قال الصحفي:

- في صحتك.

رد الناظر:

- في صحتك، ثم أردف: إن الحلاق الذي خلق لك شخص جيد. أنا نفسي كنت

أخلق عنده حين كنت لا أزال أملك شعراً.

أجاب الصحفي:

- أجل، حتى أنني أعرف بأية طريقة كنت تحلق.

- بأية طريقة؟

- على طريقة (كانتسك).

- وكيف عرفت يا سيدي؟

قال الصحفي:

- الصحافة تعرف كل شيء، إنه شخص عجوز طيب لديه دماغ نظيف، ويستطيع رؤية الكثير من الأمور. ريت على ركة الناظر ثم سأل: كل شيء تغير أليس كذلك؟
رد الناظر:

- أجل.

قال الصحفي:

- اسكب مرة أخرى، ولنشرب نخب التغيير. أنا نفسي من مدينة صغيرة. عندما يولد الإنسان في مدينة صغيرة من هذا النوع، فإنه يظل يعكر طوال نصف عمره، بأن شيئاً لا يتغير في هذا العالم. أمقت المدن الصغيرة! يسعدني أن كل شيء تغير، أن الناس تغيروا، وأن النساء تغيرن. في صحتك!

رفع رأسه إلى أعلى، وعندها رأى عينيه في المرأة. اقترب بشكل آلي من المرأة، وحدّق فيها، فرأى أن رأسه كان مخلوقاً بشكل قذر، مقيت على طريقة (كانتسك). لم يشرب كأسه. طار إلى رصيف المحطة وعاد إلى وارسو.

مرت شهور كثيرة وهو يقول في نفسه: لقد هرباً بي ذلك المتخلف، أليس كذلك... ■

دمشق (*)

موشيق إيشخان

ت: د. نورا أريسيان

الكاتب الأرمني موشيق إيشخان:

اسمه الحقيقي موشيق جندوجيان. ولد عام 1914 في سيفرهدسار (شرق أذربايجان) وتوفي في بيروت عام 1990 ثم تهجيره مع عائلته إلى دير الزور. قضى طفولته في دمشق حيث أنهى تعليمه الابتدائي ثم انتقل إلى قبرص حيث أكمل تعليمه الثانوي. عاد إلى بيروت وبعدها إلى بروكسل حيث درس الأدب في جامعاتها. استقر في بيروت وتفرغ للكتابة والتدريس.

يعتبر موشيق إيشخان من أبرز الكتاب والشعراء الأرمن في المهجر. نعت موشيق إيشخان الأنظار منذ مجموعته الأولى وهي عبارة عن قصائد بعنوان (أغنية البيوت) صدرت عام 1936، وتلتها مجموعة (أرمينيا) 1946 و(حياة وحلم) 1949 و(الخريف اللهب) 1963 وغيرها. تفوح قصائده بالرومانسية والمطافة، فوجد نار مشاعره الرقيقة والصادقة وغيرم الحزن توافق موعداً سطور شعوره.

عاش الحرب اللبنانية وعصرها لها قصيدة بعنوان (لبنان)؛ حيث وصف فيها الموت والدمار وسمى لبنان مملكة الجمال. كما عبر عن الأزمة اللبنانية من خلال العديد من المقالات التي كانت تصدر في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات في ملحق جريدة أزن تانك في بيروت حيث توفي عام 1990.

كتب موشيق إيشخان عدداً من المسرحيات الحقيقية في بيتها وطريقة تفكيرها؛ حيث تناول مواضيع وطنية ونفسية واجتماعية مثل (الرجل الذي خرج من البراد) 1979، ومسرحية (ملك كيليكيا) 1989 و(كم هو صعب الموت) 1971.

من أعماله الشعرية (من أجل الخبز والنور) 1951 و(من أجل الخبز والحب) 1956 و(وداعاً أيها الطفولة) 1974. وكذلك عمله المؤلف من ثلاثة أجزاء (الأدب الأرمني الحديث) عام 1973 - 1975. سمي بأمرير الكتابة الأرمنية تيمناً بكهنته التي تعني الأمير باللغة الأرمنية.

...

دمشق اسم يصدق من بين الحكايا. في كل مرة كان يحكى فيها عن أمر بعيد وصعب المنال، اعتاد أبي على القول: «ماذا؟ وهل سيأتي المعلم من الشام؟». ما زالت الشام معلقة في خيالي بحكاية ذلك العربي الأسمر الذي يقف أمامك وهو متأهب لتنفيذ كل أوامرك بسحر الخاتم، فيبني قصوراً من الماس في دقيقة واحدة، ويمد طاولات عجيبة تفيض بخيرات العالم. كل ما تستطيع وما تشاء.

أنظر من حولي ولا أرى العربي الأسمر فالمارون في الشوارع يفض البشره مثلك. وكان أمني خاب، فهل يكون العرب بهذا الشكل؟

- أين العرب السمر، يا أمي؟

- إنهم لا يعيشون هنا.

- إذا أين يعيشون؟

- في البعيد، في البعيد جداً

- أبعد حتى من الشام؟

أتينا إلى الطرف الآخر من عالمنا مارين وراكضين، سيراً على الأقدام وبالمربات والسيارات والسفن والفضارات. ويقولون لي: إننا لسنا في البعيد كدية، وهناك أماكن أبعد، وعلينا متابعة المسير كي نلتقي بالعربي الأسمر.

رعبنا صررنا في باحة كنيسة الأرمن مثلاً مثل العائلات الأرمنية المهجرة. هناك من قضى ثلاث ليال أو أربع، ولم يتمكوا بعد من تدبير بيت لهم. إن الكنيسة الأرمنية بيت الشعب في كل مكان. ولكن لماذا وجه هذا الكاهن الشاب مقطب إلى هنا الحد؟ إنه يسير في الباحة بحركات عصبية، ويلرز بصوت قاس قانلاً:

- عليكم إخلاء باحة الكنيسة فوراً. هل تفهمون ما أقول؟ يجب ألا يبقى مخلوق واحد

هنا هذا المساء. فالكنيسة ليست مخيماً للمهجرين، الكنيسة كنيسة. أفهمون ما أقول؟

بالطبع تفهم النساء الأرمنيات وأطفالهن ما يقوله الكاهن، وهن يقفن إلى جانب أغراضهن بعيون حائرة ووجوه قانطة كالأصنام. فالكنيسة كنيسة، لا شك. ولكن إلى أين سيذهبون؟ أين سيؤوي الناس رؤوسهم الجافة وأجسادهم المنهكة.

- لا أعرف. واستمر الكاهن في الصراخ. - عليكم تدبير أموركم بأنفسكم.

استأجروا غرفة أو اذهبوا إلى مخيم المهجرين (الكعب) أو اعثروا على مكان ما.

قالت أمي بصوت خافتة
- يبدو أن هذا الشاب عديم الخبرة - تسلم لي رتبته - ، فهو لا يفقه شيئاً عن حال
التهجير.

فأجابته عجوز واقفة إلى جانبيها:
- الحقّ معه يا أختاه. إن لم يتلاف الأمر فستحول الكنيسة إلى مخيم.
لا جدوى! علينا أن نجد مكاناً ناوياً إليه قبل أن يحل الظلام. انطلقت أمي
والجدة «الحاجة» بحثاً عن غرفة للإيجار. فركضت خلفهما والتصقت بطرف ثوب
أمي. مررنا بشوارع ضيقة ومغبرة، بصحبة مرافق سيحصل على أجره مقابل
مساعدتنا. ودخلنا في شوارع لم أر مثلاًها في أي مكان. شرفات البيوت متقابلة،
وكانها متصلة بعضها ببعض الآخر. يمكنك أن تمسك يدك من نافذة إلى أخرى
تقابلها وتمرر أي غرض مشربيات البوت فريمة إلى حد الالتصاق ونور الشمس
بالكاد يتسرب إلى الأسفل من **سن فتحاتها** فما يسمى بالشارع هو بساطة مسلك
ضيق في تلك المتاهة التي تحبس السور، حيث يصعب على حمار حيل وصاحبه
العبور.

قالت أمي باستغرابية
- أستغفر الله، ما هذه الأماكن الضيقة، فالإنسان يمكن أن يختنق.
فأوضح مرافقتنا الأمر بقوله:

- إن الخوف من المذابح والعدو هو الذي اضطر أصحاب هذه الحارات من
المسيحيين أن ينحسروا جنباً إلى جنب لكي يسهل الهروب من بيت إلى آخر.
مرة أخرى مذاق؟ مرة أخرى الخوف من التركي؟ ارتعشت في الحال. إذاً لماذا
أتينا إلى الشام، إلى آخر الدنيا...

خرجنا من تلك الحارة الممتلئة بالبيوت المنحصرة حباً إلى جنبه لينفتح
أمامنا شارع عريض ومشمس، وحوائيت ومفاه وأناس يدحتون النارجيلة على
الأرصعة وباعة شراب يخشخشون طاسات نحاسية لامعة.

- «أنصت جيداً ولا تغفل أي كلمة. تعلّم اللغة العربية بأسرع ما يمكن». تنصحنني
أمي وهي تشدني من يدي. كانت قد همست النصيحة نفسها يوم دخل اليونان
مدينتنا.

- أنصت إلى أحاديث الجنود اليونانيين، أسرع بتعلم اليونانية.
تعلّمت ثلاث كلمات فقط: الخبز والماء ومرحبا. عندما هرب اليونان هربنا نحن
أيضاً من خلفهم. والآن آتينا إلى عالم حيث لن نهرب إلى مكان آخر. آتينا لنعثر
على مكان جديد ووطن جديد نستقر فيه. يجب أن أتعلّم اللغة العربية. لكن كيف؟
وهل يمكن تعلّم لغة بالإنصات يميناً ويساراً أو باصطياد الكلمات من الهواء.
أجد تعليمات أمي العاجلة غريبة بعض الشيء، ولكن كنت أنصت للأصوات التي
تصدح في الشارع أخذاً شكل التلميذ النبيه.
وكانت أعلى الصرخات للبائع الذي يتغنّى بصوت عال بأصناف الخضراوات
المحملة على الحيوان يبدو أنه ليس لديه زبائن. إن سواد الباذنجان المصقول يلمع
تحت أشعة الشمس المسائية. أستغرب، لا أصدق أذني... كلمة (بادلجان) التي
أعرفها ينطقها العربي ذاتها (باذنجان) ..
أسرعت نحوها دون إضاعة وقت:
- فيا أماه، تعلّمت كلمة واحدة .
نظرت أمي مندهشة:
- (بادنجان)..
- الله يصلحك، كم هو دكي اسي. وهل تستطيع أن تتعلم الكلمات الأخرى التي
يلفظها الرجل مع (البادنجان)؟؟...
الكلمات الأخرى... تلمّمني سنوات طويلة كي أتمكن من لفظ باقة صغيرة من
الكلمات الأخرى حتى ولو فتحت أذني وعيني جيداً.
وكي أكون صادقاً، عليّ أن أعترف بأنني أشعر بالخجل حتى اليوم أمام قبر أمي
وأمام أبناء بلدنا العرب، وأمام الوطن الجديد الذي تبنانا.
تقلعنا حتى طرف المدينة، حيث تغدو الأبنية متناثرة وتنقش البساتين أمامنا.
وقال المرافق:
- أتيت بكم إلى هنا لأن الجو في هذا المكان لطيف جداً. لن تجدوا جواً منشرحاً
مثله في الشام كلها. انظروا، لقد بني المشفى الفرنسي والإنكليزي في هذه المنطقة.
وليس عبثاً اختاروا مشافهم في هذه الأحياء. إنهم يعرفون ما يفعلون.
فتعترض الوالدة قائلة:
- لكننا سنكون بعبدین جداً عن الكنيسة والسوق.

- لا بأس، يا سيدتي، كونوا بعيدين إنما عيشوا أصحاء. حتى لو أكلتم قليلاً فالجو سيذهبكم.

أنظر إلى سلسلة الأبنية، وأنا أصلي في سريري عسانا نستأجر غرفة في إحدى الأبنية هذه التي دهنت درفات نوافذها بالأخضر أو الأزرق، إلا أن المرافق انعطف يساراً ودخل شارعاً ضيقاً.

- هنا، يا سيدتي، يسكن الأرمن وفي الوقت ذاته الغرف رخيصة.

- هناك في زاوية الشارع يوجد ينبوع. دنونا ومددنا راحت أكفنا للماء الفاض، رويننا جميعنا ظمأنا، فقالت أمي:

- آه، كم الماء بارد. يرحم الله من أقام هذا الينبوع.

وأردفت الجدة:

- وكأنه ينبوع قرينتا (سيفري - هيسار).

أجاب المرافق:

- ماذا تقولون، فالشام معروفة بمائها وهوائها وسكرها

أنا الآن أعرف طعم الماء والهواء. أما السكاكر فلم أذقتها بعد. هل هي طيبة المذاق مثل شوكولا الجنود اليونان؟

انعطف مرافقنا بجانب اليسوع، وتوقف أمام بيت قائم ذي طابق واحد في شارع حجري، ومغبر. درفات النوافذ والجلدان مدعونة بخليط سيء من الطين والكلس. لا أرغب بالدخول. حتى الباب ليس له مسكة حديدية. دفعوا الباب، ودخلوا. عبثاً أحاول أن أقاوم، وأنا أرجوهم أن يقرعوا باب البهاء الحديث المواجه. وكان الجواب:

- اسكت أنت، ما زلت صغيراً على هذه الأمور.

ويتسع ممر بقوس منخفض أمام باحة بلاطها من الأحجار الكبيرة. وتحيط الغرف بالباحة، لكن واحدة فقط تطل على الشارع. وفي الزاوية اليمنى من الباحة كباس لسحب الماء من البئر. وييسما تتفقد أمي وجدتي الغرفة الفارغة في العمق المقابل، أندفع نحو الكباس بفضول طفولي، وأحرك يده إلى الأعلى والأسفل. وبعد عدة حركات يسيل الماء في الحوض. لقد استحوذ هذا الكباس على قلبي فتصالحت مع البيت غير الجذاب من الخارج.

- الغرفة مظلمة قليلاً ولكن ماذا نفعل، سيكون لدينا مكان نؤوي فيه رؤوسنا. خلصت أمي.

فأجاب المرافق:

- إنه حسن يا سيدتي، نسبة لسعره يُعدُّ حسناً جداً.

كانت صاحبة البيت سيّدة عجوز أتت من أمريكا، وحصلت على ذلك المبنى من توفير مالها. ومن الصعب أن توافق على استئجار تلك الغرفة في عمق الباحة. ونحن كثر، أربعة أولاد وإثنان كبيران. فهي لا تريد ضجة وجلبة في البيت. وبكلمات عربية مع إيماءات بيديه ورأسه، نجح مرافقنا بإقناعها أخيراً. بأننا أناس طيبون من عائلة معروفة، كنا نملك بيتاً كالقصر في مسقط رأسنا، وبساتين وحقولاً.. إنما المصير التمس جعلنا مهجرين، يجب ألا يحكم علينا بحالنا هذا.

ترى هل فهمت صاحبة البيت هذا الخطاب الذي ألقى بحركات الأيدي، وكلمات مكسرة بالعربية والتركية؟ المهم أنها أوّمت رأسها بالموافقة، وفتحَت كفها لاستلام أجر الشهر الأول سلفاً.

(*) فصل من رواية «وداعاً أيّتها الطفولة» للكاتب الأرميني موشىخ

إيشخان (1913 - 1990)، 1974، بيروت، ص 215

رواية «وداعاً أيّتها الطفولة» هي عبارة عن مذكرات طفولته، وقد خصص الكاتب الجزء الأول من الرواية لسرد قصة حياته في (ميفريهيسار)، ورحلة العذاب إلى أن وصل إلى دمشق. أما الجزء الثاني فتدور أحداثه في دمشق، وقد خصصه لسرد ذكرياته في دمشق؛ تلك المدينة التي قضى فيها طفولته، ببيوتها ومدارسها وشوارعها، والمهنة التي مارسها، وكذلك شغفه بالمطالعة وانطلاقة إلى عالم الأدب والكتابة. وفي النهاية يودّع إيشخان طفولته التي لم تكن مليئة بالألعاب بل بالدم والحلم الضائع. ■

مفارقاة الترجمة من العربية والإبها

د. نوهل نيوف

«إننا لا نترجم لغة، وإنما نترجم كلام كاتب»

فريدريك دي سوسور

تحدثت الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) في مقدمتها للطبعة الخامسة من تحقيقها «رسالة الغفران» للمعري⁽¹⁾ عن أنواع من الأخطاء التي وقع فيها المستشرق نيكلسون، وهو يترجم رائعة المعري هذه، فتوقف عند أخطاء كانت في الأصل العربي صحيحة، فغيرها فيكلسون، أخرى غير مفهوم ولا صحيحة، وأخرى لم تنشأ من صعوبة العبارة في (الغفران)، أو تحريفات النص، وإنما نشأت عن عدم فهم الأسلوب العربي، وعدم الانتباه إلى الأشخاص الذين يتحدث عنهم «أبو العلاء» (ص 99). وتورد بنت الشاطئ بيتاً من الشعر هو:

وإنما ولا كفران لله رئيساً لكالبذن لا تدري متى حنفتها البدن

ترجمه نيكلسون بما معناه: «وإني لأكفر من (يزعم) أن الله ربنا (له) يدا البدن لا يدري متى صفتها». فتقول: إنه أعياه فهمه، واحتاج إلى كثير من الإضافات لكي يستقيم له ما فهمه منه. ثم تثبت نص الترجمة والهامش كما وردا باللغة الإنجليزية وتضيف: «إنه احتمال غريب لا يخطر على بال من له فقه بالعربية» (ص 101).

(1) أبو العلاء المعري. رسالة الغفران. تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، ط 5، دار

وتجيء بـ «أمثلة من أخطائه» التي ترجع إلى عدم فقه الأسلوب العربي، أو عدم معرفة أعلام (الغفران) (ص 102):

ففي (الغفران) «عن شعراء الجنة:

«... فيبتدئ به زهير، فيجده شاباً كالزهرة الحبيّة» (...).

الجنّي: الثمر جنّي لساعته، وواضح أن «أبا العلاء» هاء يصف زهير بن أبي سلمى بالشباب في الجنة، لطول ما شكا الشيخوخة في الدنيا. وقد ظن فيكلسون أن الزهرة الحبيّة، علّم لشخص، فترجمها:

«...he was a youth like Zuhra The Junniya» P.657 -1900

هكذا برسم العلّم، ولم يقل لنا من «زهرة الحبيّة» هذا (أو هذه)؟ «(ص 103). وتحيلنا الباحثة على طبعة سابقة ضمتها «أمثلة أخرى من أخطاء المستشرق الإسباني فيجويل أسين بلاسوس» في فهم النص العربي» (ص 104).

وقبل بنت الشاطي، وعلى عرار ما ذكرناه أعلاما، كان أحمد زكي قد أشار في «رحلة إلى الأندلس»⁽¹⁾ إلى ما وقع فيه «العلامة الفرساوي جرنجرة ديلا جرانج» من أخطاء، وهو يترجم قصيدة أبي البقاء الرندي:

لكلّ شيء إذا ما تم نقصانٌ فلا يُعمر بطيب العيش إنسانٌ
وأخطاء لا جرانج، كما يقول أحمد زكي، ناجمة عن أخطاء في نقل بعض الكلمات «فترتب على ذلك أن ترحمة بعض الآيات حامت مختلة» (ص 35). من ذلك، مثلاً، قراءته:

وأين ما شاده شداد في إرم وأين ما ساسه في الفُرس ساسانٌ
«نقلها العلامة لا جرانج المذكور هكذا (ساده شداد) بالسين المهملة، وترجم بما معناه السيادة ولا معنى لذلك» (ص 35).

غير أن لا جرانج يقع في خطأ من نوع آخر أشد خطراً، عندما يقرأ الشطر الأول من هذا البيت:

(1) أحمد زكي. رحلة إلى الأندلس (1893). دراسة وتقديم محمد كامل الحطّيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990

يَارُبُّ أُمُّ وَطْفَلٍ حَيْلَ بَيْنَهُمَا كَمَا تَفَرَّقُ أَرْوَاحٌ وَأَبْدَانُ
على النحو التالي : «يَارُبُّ أُمُّ وَطْفَلٍ حَيْلَ بَيْنَهُمَا» وترجم بما معناه (يا الله هل
يلزم أن جلاً بوضع بين الأم وأولادها وأن الأرواح تفصل عن الأجساد) وهو غلط
مبين، لأنه تصوّر أن رَبُّ بضمّ الراء هي رَبٌّ بفتحها (..) ثم إنه أخطأ في قراءة
(حِيلَ) فوزع النقطتين على الحرفين فقرأها (حِيلَ) وهي قراءة يترتب عليها هدّ
البيت، وكان الرجل عارفاً ببحوره وأوزانه كما يستدلّ عليه من شرحه للقاصائد التي
في كتابه (ص 38).

هذا النوع من الأخطاء، كما يرى، يمكن رده، في جزء منه على الأقل، إلى الكتابة
العربية من رسم للخطوط في المخطوطات، وعدم وجود التشكيل . إلخ.
أمّا معاصرنا المستعرب الفرنسي «ريشار جاكمون» فيلفت النظر إلى نوع آخر
من أخطاء المترجمين الأوروبيين، فيقول إن الطباع الاستشرقية «تفترض أن النص
العربي غير قابل للقراءة في ترجمة ما لم يوضّح المترجم سرّه المضمّر (سرّ النص
- ن. ن.)، الأمر الذي يزيد بشكل غير ضروري، من تحديد قراءاته الممكنة، بل ويؤدي
أحياناً إلى تضليل القارئ : فعلى سبيل المثال، نجد أن «أندريه ميكيل» (1) نفسه،
في ترجمته لقصائد الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، بصفت حاشية إلى عنوان
القصيدة الأخيرة «إقبال والبل» لموضّح لقارته أن إقبال هو «اسم فيلسوف وشاعر
هندي مسلم (1873 - 1938) ويعني من شأن التراث الصوفي (...)» وذلك في
حين أن إقبال التي تشير إليها السياب بشكل واضح في هذه القصيدة بالفعل هي
زوجه (2).

غير أن المفارقة الحقيقية، أو قلّ الطرافة المحزنة، تكمن بالمقابل في إشارة
جاكمون في الحواشي إلى ما عدّه الشاعر حافظ إبراهيم ترجمة لرواية فيكتور هيغو
«البؤساء»، قائلاً: «إن المحرر الذي كتب مادة «حافظ إبراهيم» في الموسوعة البريطانية

(1) ثمة ترجمة عربية بالغة للركلة لأحد كتب هذا المستشرق :

أندري ميكال، الأدب العربي، تعريب ربيع بن توفيق، صالح حريم، الطيب المشاش، الشركة
التوسية للفنون الرسم، 1980

(2) مجلة «بصوّل»، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، صيف 1992، ص 51

ولذلك، هي هذا الخصوص، أتت قرأت مرة لأحد المستعربين الروس حاشية يوضّح فيها لقارته أن
(عتاباً وميجنا شاعران شعيلان عربيان من القرون الوسطى) 1 - ن. ن.

(ولم يرد اسمه) يقول: «إن موهبة حافظ الحقيقية ربما كانت في النثر، وهذا ما يتبين من روايته البؤساء التي لم يتمها» (ص 56).

وهذا يعني، في نظرنا، أن هوة الاختلاف بين «بؤساء» هيفو و«بؤساء» حافظ أثارَت بصيرة ذلك المحرر حتى جعلته يدرك أن ما بين يديه ليس ترجمة، بل هو تأليف يفصح عن أن موهبة شاعرنا نائراً تفوق موهبته شاعراً! ثم إن هذه المفارقة ذات حديث: فهي تفصح جهل كاتب المادة بمن يكتب عنه، من جهة، مثلما تفصح تعجني حافظ إبراهيم على الترجمة، من جهة ثانية.

ولمّا كان من الاجتهاد ما قتل، كما في حالة إقبال الشاعر وإقبال زوجة السيّاب، فإن المستعربين الروسين ن.ف. جدائف وأ.أ. إغنتاتينكو⁽¹⁾ ينسجان على متوال مشابه حينما يترجمان عنوان كتاب «حوار مع الشيوعيين في أقبية السجون»⁽²⁾ بالحوار مع الشيوعيين في ثياب السجون، ظناً منهما أن أقبية هي جمع قاء، وليست جمع قوا ويقع المترجمان في استخفاف أشع من الاجتهاد القاتل عندما يترجمان عنوان كتاب يوسف القرضاوي «الصحوة الإسلامية بين الجمود والتطرف»⁽³⁾ بالووعي الإسلامي بين الجحود والتطرف⁴ إذ يستخدمان كلمة soznanie، أي الوعي، بدلا من الصحوة probudzenie، وكلمة sotritsanie، أي أنقي، بدلا من كلمة الجمود zastoi التي يقرّانها الجمود، مثلاً⁽⁴⁾.

على أن جملة هذه الملاحظات لا تعني، بالطبع، الانتقاص من قيمة ما بذله بعض العلماء المستعربين من جهود مخلصّة في دراسة تراثنا العربي، وترجمته، وتحقيقه... إلخ. مثال ذلك في مجال الترجمة، لكي لا نتعد كثيراً عن موضوعنا، تمييز الأمريكي ج. ت. صونرو⁽⁵⁾، في معرض تفنيده افتراضات طه حسين و

(1) ن.ف. جدائف، أ.أ. إغنتاتينكو. الإسلام على عتبة القرن الحادي والعشرين. موسكو، دار «الأديبات الصاوية»، 1989، ص 60

(2) عبد العظيم حجاجي. حوار مع الشيوعيين في أقبية السجون. الكويت، 1974

(3) يوسف القرضاوي. الصحوة الإسلامية بين الجمود والتطرف. قطر، 1982

(4) جدائف وإغنتاتينكو ص 178

(5) انظر للنص الروسي في كتاب: «الثقافة والأدب العربيان في العصور الوسطى». موسكو، 1978.

ص 116 «Islamic Poetry. _ Journal of — G.T Monroe Oral Composition in Pre

52 — Arabic Literature. Leiden. vol.3 , 1972 , 1

مرغوليوث بأن الشعر الجاهلي منحول، تمييزاً دقيقاً بين المترادفات وحالات استخدامها: «الديار» في البحر الكامل، و«الطلل» في البحر الوافر، و«النم» في البحر الطويل.

أو قول لوييس ماسينيون، في بحثه عن موقف الإسلام من الفنون: إن العرب «كانوا يسمون الحب بكلمة لا تترجم، إذ كانوا يصفونه بكلمتين هما «الحنين» و«الغرام». وهذا يعني الأسف، ولكنه الأسف الذي ليس فيه بأس، إنه ربط الذكرى بالوفاء لعشي فيه من الإخلاص أكثر مما فيه من الحب (...). أسفٌ على ما كان للشعور من صفاء أصيل لم يعد موجوداً الآن، بل وأكثر من ذلك هو أسفٌ على خضرة ورواء الجنة التي يتذكرها الشاعر في رمضاء الصحراء»⁽¹⁾.

أو توقّف «شارل بيلا» عند كلمة «حلم» دون ترجمة وتثبيتها لفظها العربي قائلاً: «إنني أزداد اقتناعاً بأن *hilm* هو العظيمة الأساسية لدى العربي كريمة المحتد»⁽²⁾.

وعلى الضمة الأخرى، أعني عبد المرحمن العرب، نجد أن المفارقات من طبيعة أخرى، لها أشكال متعددة قد تكون راحمة في معظمها عن قلة التبصر حيناً، والمحدودية الثقافية أحياناً، وعس جهل أو صعب اللبس أو إحداهما في أكثر الحالات التي سنعرض هنا بعضاً منها.

فإذا ما اكتفينا بالفتاة سريعة إلى إشكالية المقارنة بين الأصل والترجمة في تراثنا الوسيط أمكننا أن نشير إلى قول طه حسين بأن «بين سينا نفسه لا يغفل أن ينيه على أن كتاب «الحطاية» (لأوسطو - ن. ن.) بعيد عن الفكر العربي، ويلفت النظر مراراً إلى أن به أشياء خاصة باليونان، ويصرّح في مواضع عدة بأنه لم يفهم جملأ

(1) المرجع الروسي السابق (ص 58).

L. Massignon. Les methodes de realization artistique de peuples de L'Islam. - L. Massignon. Opera minora. T.3 Beirut, 1963 9 - 28

(2) المرجع الروسي السابق (ص 66).

CH. Pellat. Variations sur le theme de L'adab. - «Correspondance d'Orient. Etudes». Bruxelles. Vol. 5 - 6, 1964, 19 - 37.

بعينها واردة في كتاب «الخطابة»؛ بل لقد بلغ به الأمر أن اتهم الترجمة بعدم الدقة، وودّ لو استطاع الرجوع إلى الأصل اليوناني⁽¹⁾.

وإذ يعيد طه حسين إلى الأذهان أن ابن رشد لم يفهم معاني أرسطو فحرفها، يسأل: «أهو قصور من الفيلسوف القرطبي أم فساد ترجمة «الخطابة» و «الشعر»؟ ويضيف قاطعاً: «لا شك أن ابن رشد لم يفهم على أقل تقدير كتاب «الخطابة» لأن ترجمة هذا الكتاب صحيحة بقدر الإمكان، ومن المستطاع قراءة مقدار صالح منها، على ما في ذلك من مشقة»⁽²⁾.

لعل الفكرة الأبرز هنا هي تنبّه ابن سينا إلى الهوة التي تفصل «خطابة» أرسطو وما فيه من «أشياء خاصة باليونان»، عن الفكر العربي، أي إلى خصوصية نص الآخر، إلى هويته المختلفة، التي لا بد من التعامل معها بمعرفة واستيعاب وحذر، وليس بقاموسية جامدة كثيراً ما نمثّل في سطوع واستخفاف لدى بعض مترجمينا العرب.

ويخيّل إلي أن ما يسمّيه اليوم علماء التنظير للترجمة بـ «الهوية» متضمّن، من حيث الجوهر، في ما يسميه التوحيد لـ أبي سليمان المنطقي حين يقول: «على أن الترجمة من لغة يونان إلى العبرانية، ومن العبرانية إلى السريانية، ومن السريانية إلى العربية، قد أخذت بخواص المعاني في أبدان الحقائق إحلالاً لا يحظى على أحد. ولو كانت معاني يونان تهجس في أنف العرب مع بيانها الرائع، وتصرفها الواسع، واقتنائها المعجز، وسعتها المشهورة، لكانت الحكمة تصل إلينا صافية بلا شوب، وكاملة بلا نقص، ولو كنا نفقه عن الأوائل أغراضهم بلغتهم لكان ذلك أيضاً ناقصاً للغيل، وناهجاً للسبيل، ومبليفاً إلى الحد المطلوب»⁽³⁾.

(1) طه حسين. «في البين العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر» (ترجمها عن الفرنسية المحفّق عبد الحميد العبادي في كتاب: قدامة بن جعفر. نقد النثر. دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1982 (ص 26). (يؤكد شوقي صيف في كتابه «مناهج البحث»، وكذلك د. شكري محمد عواد في كتابه «المذاهب الأدبية والنقدية». الكويت، «عالم المعرفة»، العدد 177، أن «البرهان» لابن وهب وقد نسب خطأ لـ قدامة باسم «نقد النثر» (ص 211).

(2) المرجع السابق. (ص 24).

(3) د. تيسير شيخ الأرض. الترجمة والتواصل. في: — مجلة «الموقف الأدبي»، دمشق، العدد 202 / 203 شباط وأذار 1988 (عدد ممتاز عن الترجمة الأدبية)، (ص 49).

أن يتمثل المترجم ما يعنيه التوحيلي بقوله «خواص المعاني في أبدان الحقائق»، وأن «تهجس» معاني يونان في أنفس العرب، ذلك هو، كما نظرن، الأساس والمعنى في مطالبة المترجم باستيعاب ثقافة الآخر، بالقدرة على التفاعل/التعامل مع فكر المختلف، مع هويته، أولاً، وفي الانفكاك من أسر الفهم القاموسي الضيق، والفهم الغلط، والأداء الركيك، ثانياً. ومؤدى هذا الكلام، في تقديرنا، هو ما تعنيه المطالبة بالحفاظ على هوية النص المترجم.

إذ نقرأ في مقالة جوال وضوان «المشكلات النظرية للترجمة»: «إن الترجمة تطرح مشكلة الهوية، حيث يعطي الفكر والاستعمال في اللغة - الهدف هذه الترجمة هوية خاصة، يجب أن تكون مطابقة تماماً لهوية النص - المصدر، هذا النص المتأثر بعقليات واستعمالات أخرى»، وتزيد فهمها الهوية على هذا النحو بقول سان جيروم Saint Jerome «إن المطلوب هو تأدية المعنى كاملاً، وبس على الألفاظ»⁽¹⁾.

ولكننا، على خلاف الاستخلاص الذي مرّوه في قول جوال وضوان إن فلاديمير بيوكوف يطالب بترجمة حرفية، مادام وفقاً لكلامه، يؤمن بأن «كل ترجمة لا يشتم منها رائحة الترجمة هي بالضرورة غير دقيقة»، وبأن الدقة تعني، في نظره، ألا تكون الترجمة «شرحاً»، وأن تحمل الدقة فوق الأقوال المأثورة والحكم والإيقاع والنحو، وألا تُفْرِط في إيضاح النص - الهدف وتسهيله للقارئ أكثر من النص الأصلي⁽²⁾، نعتقد من جانبنا أن لا تناقض بين تشديد سان جيروم على «تأدية المعنى كاملاً، وليس نقل الألفاظ»، وتشديد بيوكوف على التحذير من الشرح والإفاضة في إيضاح النص - الهدف وتسهيله، ولا سيما أن المؤلفة نفسها تقر بأن بيوكوف يخرج على قواعده في ترجماته. فكلاهما هنا يؤكد من حيث الجوهر، على الأمانة بمعناها العلمي، والإبداعي، والعميق معاً. وينبغي أن نفهم مطالبة بيوكوف بالـ «حرفية» في حدود هذا الانسجام الذي نظنه قائماً بينه وبين سان جيروم، أي بأنها صير الأمانة،

(1) جوال وضوان المشكلات النظرية للترجمة. ترجمة ناصر الجليلي وبن عويصة علي، مراجعة د نوح بيوب. - في «الموقف الأدبي». العدد 202 / 203، ص 129. (لتشديد لنا. - ن.ن.)

(2) المرجع السابق، ص 134. (لتشديد لنا. - ن.ن.)

وليس بالمعنى المبتذل الذي يطبقه بعض مترجمينا عبثاً منهم، وتسويغاً واهياً لما في ترجماتهم من تعمية واستفلاق وركاكة.

يقول د. سامي سويدان: «ولأن الترجمة ليست أمينة للمعنى وحسبه وإنما أيضاً للصياغة الأسلوبية والشكلية التي تميزه، بحيث لا يعود لها من مجال للحديث لا عن طريقة يوحنا بن البطريق، ولا عن طريقة حنين بن إسحاق، فقد حاولنا قدر الإمكان المحافظة على السمة الخاصة للتعبير والأسلوب، بقدر ما يتيح العربية ذلك». ثم يتابع، ربّما لمزيد من التوضيح بل والإقناع، قائلاً: «فلم تعدلُ بنية التراكيب والصيغ والصور وترتيب المفردات التي تشكّل ميزة أسلوبية خاصة بالكاتب حين كان الأمر متاحاً، ولا يخلُ بأصول الترجمة»⁽¹⁾ ويمكن التعليق طويلاً على ما نعدّه اختلاطاً في هذا القول، ولكنّا نكتفي بسؤال: كيف بُقي على «بنية التراكيب والصيغ والصور وترتيب المفردات» ونحن ندعي أننا خرجنا على طريقة ابن البطريق وابن إسحاق؟ وكيف تكون اللغة العربية هي هي حين ندخل إليها قوانين لغة أخرى؟

ولكي لا نذهب بعيداً سوق مثلن (من ترجمة روبر غانم رواية مارسيل بروست «غرام سوان»⁽²⁾) نجد فيها تطبيقاً دقيقاً شطرنجيات د. سويدان، وإحابة شافية على سوانا:

«سانيت، الذي مدّ قد أعاد فحاة إلى رنسر الحدم صحه الذي مازال مليئاً بالطعام، غاص في صمت تأملي، خارجاً منه ليقصّ ضاحكاً حكاية عشاء كان قد تناوله مع...» (ص 123)؛ ثم: «وهذه المتعة المختلفة عن كل مثيلاتها، خلقت في نفسه حاجة إليها، حيث، وحدها فقط تستطيع أن ترويه بوجودها أو برسائلها مجردة تقريباً من أية عاية فنية إلى حد ما، وأيضاً محرفة، كما أية حاجة أخرى مما يطبع هذه المرحلة الجديدة من حياة سوان»، وعوضاً عن الجفاف، لاكتساب السنوات الماضية، أتى بعدها نوع من الفيض الروحي، دون أن يعلم تماماً سبب ماذا كان مديناً لهذا الغنى فائق التصور لحياته الناحلية، حيث يشتت شخص ما،

(1) ترفيلى تودوروف نقد النقد. ترجمة د. سامي سويدان منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط

1، 1986، ص 14

(2) مارسيل بروست. غرام سوان. ترجمة روبر غانم. بيروت، دار عويدات، ط 1، 1982.

تكون عافيته ضعيفة، انطلاقاً من لحظة معينة، يسمن، ويبدو لفترة مستمرة، متوجهاً نحو شفاء كامل...» (ص 192).

لعلنا، توخياً للإيجاز، نقصر تعقينا على هذا النوع المتعمد من الترجمة بالقول إنه عمل «باليد والعين فقط»، تيمناً بقول ألكسندر إليوت عن نسخ اللوحات الفنية : «وأجود النسخ وأشدّها أمانة إنما ترسم باليد والعين فقط، لا بكيان الإنسان كله، ولذا فلا بد لها من أن تكون ميتة. وما النسخة إلا شيء آلي»⁽¹⁾.

ثمة نمط آخر من الترجمة نمثل عليه بمجالة، أعني دونما تعقيب وإضاعة وقت. ذلك أنه يفصح عن فساده بأقصى درجات الوضوح، وقد يكون وليد حلود مقسرة المترجم، ودانقته الأدبية، وربما ثقافته أيضاً. حتى إنه يقصر عن أن تطبق عليه قولة الدكتور بيتي Dr.Beattie في رسالته «عن الضحك والإنشاء المضحك» في معرض حديثه عن ترجمة العهد القديم إلى اللاتينية على يد كاستاليو Castalio الذي عقد بساطة اللغة، وأوجز العبارة، وحافظ على المعنى: «إن ترجمة كاستيليو للعهد القديم دليل على عمق اطلاع - وقلة ذوقه الأدبي»⁽²⁾.

نقرأ في ترجمة عبد الله حبة فصص إيفان بونن «الزروب الطليعة»، مثلاً : «الهدير الأصم لعربات الترام التي تحرّرها الحبول في شارع أربات» (63)؛ «فهو لا يحب الفطائر المسلوقة» (93)؛ «فوتناظراً لأوّل مرة في أحدهما الآخر» (95)، «ولكنهما كلاهما حاولا إخفاء هذا كله عن أحدهما الآخر» (193) - «أن نكون إلى جانب أحدهما الآخر» (382-383)؛ «مرتدياً الفراك وقعايز بيضاء محبوكة» (113) «بقفايز محبوكة» (382)؛ «أخذت ترتاد على البيت» (146)؛ «فوسعك أن ترتدي على أحسن وجه بالقميص والحرام فقط» (145)؛ «دخلت فارعة الطول، طري ممشاه، ارتدت بكبوت ضيق» (372)؛ «الأقداح المسطّحة وفيها الشمبانيا» (380)؛ «ردة هارزاً عرفه الأشيب محدقاً إياي بعينه الصفراوين» (267)؛ «ويدها صغيرتان غير

(1) ألكسندر إليوت. أفاق الفن. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982، ص 146

(2) صفاء حلوصي، فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة. دار ابن رشد للنشر. بمسلك، 1982، ص 56.

أنهما قويتان كذلك وذوات سمة متناقضة» (147)؛ «وأهيت لثوه احتساء القهوة (...) وحين نهضت من المائدة» (265)؛ «أثرت ساقها من الصندوق وهزلت إلى الصالة» (45)؛ «راحا يتأرجحان في الأرجوحة في نهاية الممر، منتصبين أنصاً لأنف (...) بينما توردت وجنتاهما ورنّت إليه بالبحاح وبلا معنى وبابتهاج وجلد» (414)؛ «... هذا غيض من فيض، بحيث لا يبقى لمن يريد أن يفهم، كما يقول هانس جورج غادامير، إلا مجال لسؤال واحد: كيف أمكن الآخر التوصل إلى رأي لا معقول إلى هذا الحد؟» (23).

ومن ترجمة كامل يوسف حسين رواية الأديب الياباني كويبي آبي «امرأة في الرمل»⁽¹⁾ تقتطف :

«.. الذباب البيتي المألوف الذي يحده الناس معشاً على الاشمشاز» (24) ؛ «عند ذلك الوقت فصاعداً بدأ في إبداء اهتمام بالرمل» (25) ، حاراً الأطراف العلوية. أما في رواية يوكو ميشيما «الغطش للحسن» فيقول المترجم : «نهض جالساً على مؤخرته» (34)، و «لم تكن إيتسوكو تحس بأي عطف على الفكرة المسقة البرجوازية المنفردة لدى هؤلاء الأشخاص، والتي كال يبدو أنها تقوم بفعل محترمتهم الدنيئة والتعيسة» (66).

ولمّا كنت على شبه يقين وشبه شك، بالقدر نفسه، بأن أمثال هؤلاء المترجمين لا تربطهم بالعربية دائقة أرقى من ذائقة أمريكي متوسط الثقافة والمعرفة بلغة العرب، أتوقف عند هذا الحد من الأمثلة على نوعين فقط من الترجمة الرديئة، وأختتم كلامي بتشبيه للشاعر المكسيكي أوكتافيو باث قاله في حديث له مع الباحث المرسي جاك دولاك : «الأمريكيون يحبون على طريقتهم الخاصة، ربما لأنك تشبه المقعد الخشبي، وربما لأنك لا تشبه شيئاً. أحدهم ترحم لي بعض قصائدي إلى الإنكليزية، وعندما قرأتها مترجمة تساءلت ما إذا كانت الترجمة قد وصغت باللغة ذاتها التي تستخدمها شفرات الحلاقة. المترجم تقب الكلمات بالدبابيس فراح الدم يسقط منها»⁽²⁾.

(1) كويبي آبي، امرأة في الرمل، ترجمة كامل يوسف حسين، دار الآداب بيروت، ط 1، 1988.

(2) «جريدة القبس» الكويتية، السبت 13 - 14 / 2 / 1988 .

مفهوم التعذيب بين الفلسفة والأدب

صخر الحاج حسين

يستشهد فوكو في مقالة له بعنوان «ما هو الكاتب» بمقطع من ييكيت «ليس مهماً من يتحدث». كما يظهر ييكيت في كتاب دولوز وغواتاري Anti-Oedipus وهما كاتبان أقر لهما فوكو بفضل كبير في كتابه «النظام والعقاب».

مقالة فوكو تلك كانت أول مقالة تناقش موضوع «الكاتب غير»، التي يوضع الكاتب فيها بوصفه «طريقة في الوجود ضمن الخطاب». كما يحلنا فوكو في اقتباسه لبيكيت إلى مسألة نظرية وصفها جاك ديريدا بقوله: «إن حضور المجاز في النص الفلسفي، هو أقل من حضور النص الفلسفي في المجاز».

لقد حاول كل من ييكيت وفوكو استنطاق الأنواع «الأدبية» و«الفلسفية» من خلال فكرة الواقع. وهنا نجد أن السياق الذي تم فيه اللقاء ما بعد البنيوي بين الكاتب والفيلسوف يتضمن «رابطة»، كما يتصل بأولوية النص والخطاب. إن توضيح تضاريس تلك «الرابطة» تجعلنا نتبعد عن اختزال الخطاب الأدبي «المجازي» الذي يجسده ييكيت إلى مصطلحات الخطاب الفلسفي الذي يجسده فوكو.

لقد أبرز كل من الأديب والفيلسوف موضوعات مشتركة فيما بينهما. فهناك صلة «ثيمية» واسعة ترتبط مع البناء المنهجي للذات الخاضعة والتي يقيمها الخطاب discourse. وإذا كان ييكيت يحاول أن يفعل هذه السيورة نصياً، فإن فوكو يؤرخ لها ويصفها بمصطلحات الميثولوجيا البشرية التي تخفي ظهور سلطوية معقدة ذاتية التوالد.

ويبدأ فوكو كتابه «النظام والعقاب» بوصف تفصيلي للعنايات الجماهيرية ومشاهد القتل في القرن الثامن عشر، ويشرح الأسباب وراء ذلك. فخرق القانون

يسبون الأذية والإهانة الشخصية للملك صاحب السلطة. وما العقاب عند فوكو سوى تصويب لسلوك المجرم، والذي يقام في احتفالية علنية يشترك فيها طرفا الأمة: السلطة والشعب.

يكتنز مشهد العقاب الكثير من الخوف من سلطة الملك والتبجيل له في آن. تلك السلطة التي انفلتت من عقالها لتصبّ على جسد المجرم «الضحية»، ليتحول الجسد إلى «دال» على تلك السلطة التي يحفرها الملك بأدواته، وليقرأها الجميع. فالعقاب هو إلزام للشعب ليدرك الحضور الطاعى لسلطة الملك وجبروته. لكن فوكو وفي رسمه للتحوّل التاريخي لسيرورة النظام الاجتماعي يزيع الملك بوصفه مصدراً للسلطة، التي تبقى مجرد شبكة مأكرة غادرة تديم نفسها بنفسها. فالملك بحسب فوكو، لم يخترع السلطة، بل هو وظيفة لها. والطبيعة الأساس للسلطة تتجلى في إخفاء أفعالها بغية إخضاع الرعية، وجعلهم يمتثلون لها. وما هذا سوى مقدمة لكذبة كبرى تجهز السلطة بها عبر السرد التاريخي الذي يتضمن ظهور ما يسمى «بالتضباط السلوك البشري». وتشكل هذه الكذبة وجوداً سردياً للإنسان كما نعرفه، وللبشرية كما نعرفها. وهنا يشير فوكو إلى «فرد جديد» ظهر منذ أقل من قرنين من الزمان تحت اسم قديم هو «الإنسان».

وما هو لافت هو حالة التشابه القائمة بين فلسفة فوكو وبين الموضوعات التي تطرق إليها صامويل بيكيت في روايته (How it is!). وتحتكي الرواية قصة التقدّم البشري من خلال عذابات الضحايا البشرية الذين يزحفون خلف بعضهم بعضاً في بحر من أوحال. لكن تلك العذابات، تزحف باتجاه اللغة والهوية من خلال حفرها الكلمات على جسد كل ضحية. تحيلنا هذه الاستعارة إلى انتقال الهوية الفردية الواعية عبر الزمن، كما تنتقل الكلمة من ذات إلى ذات أخرى. إن خلق الذات الخاضعة يرى بوصفه سيرورة تعذيب فطرية، تحدث في سياق دورة سلطوية، كما يتم سرد الحكاية من منظور مهشم، يروي التاريخ كما تتخيله تلك المخلوقات المعذبة. فبحسب بيكيت ليس هناك من تقدم بشري خارج حدود اللزوجة البدائية. كما أن التاريخ ليس إلا حكاية من حكايات الجن والخرافات. وهنا يحدث الفراق عن فوكو. فبيكيت ينكر أية إمكانية للتاريخ، والذي يجعله مجرد زيف من خلال العودة إلى الأصول الأولى للمتظاهر البشري. بينما يرى فوكو الإنسان بوصفه وظيفة للتاريخ أكثر منه صانعاً له. ويرى السلطة صانعة للتاريخ، من دون أي مصدر بشري. ومع أن هذه الفكرة تتضمن شيئاً من الخيال العلمي، فإننا لا نستطيع أن ننهم فوكو بذلك، فهو يعترف بذلك بنفسه؛ إذ يؤكد أن الأمور كذلك، لأن المؤسسات التي

يمكن أن تثبت صحة ما يقول لم تكن قد وجدت بعد. فهو يقيم فراقاً عن فلاسفة شأن: أدريانو وديريدا اللذين أعادا تأويل الأفكار بطرق أخرى. لقد استخدم فوكو التوثيق التاريخي اليومي كدليل عمل له. وهو لم يكتب عن موضوعات «كبيرة» في الفلسفة، بل عن مواقع حياتية يومية تتعلق بالسيطرة والأوامر: السجون والمستشفيات والجسد البشري. وبالفعل فهو يناهز نفسه عن الزعم الفلسفي التقليدي. لقد أظهر فوكو أن استخدام العقل بغية اكتشاف الحقيقة العميقة في ذاتنا وثقافتنا هو بناء تاريخي. كما أن الاعتقاد بوجود حقيقة عميقة في الذات يؤدي إلى تطبيق العقلانية العلمية على الذات.

إن المثال اللافت على تقنية فوكو والحامل لتلك المنطقة من فكره، هو في تفسيره للخطط التي أقامها الفيلسوف الإنكليزي جيرمي بينثام Jeremy Bentham من أجل بناء نموذج «جديد» من السجن، والذي سمي بالبانوبيتيكون Pantoopticon، وهو الذي يتيح تصميمه الدائري حول برج المراقبة المركزي، مراقبة جميع السجناء من جانب حارس واحد. لقد عدّ بينثام مصلحاً تنويرياً لنظام يمارس عقاباً متوحشاً غير بشري يعود تاريخه إلى العصور الوسطى. إن البانوبيتيكون لا يقيد الجسد بالسلاسل، ولا يشوهه، كما أنه لا يرمي في غياهب الظلام. إن هدفه الظاهر ليس الإبادة؛ بل إعادة التأهيل، الذي لا يتم عبر التأثير على الجسد؛ بل عبر عمل جراحي معرفي يجري على العقل والروح. إن هذا البانوبيتيكون هو «تقنية مراقبة» أكثر منه وسيلة وحشية للتعذيب، فهو يعتمد على التنظيم الذكي للأجساد في الفضاء. والنزلاء يقعون في دائرة تحيط ببرج مراقبة مركزي. وهم عاجزون عن التواصل فيما بينهم، كما أنهم مضادون من الخلف، كي تتم مشاهدتهم من البرج. وعلى حد تعبير فوكو: «إنهم يشهون الأقفاص العديدة، والمسارح الصغرى، والتي يقبع فيها كل ممثل لوحده، مفردن ومرئي باستمرار». وسلوكهم مضبوط، كما يمكن تنظيمهم في هياكل تراتبية وتحليلهم بدقة متناهية. وبهذا فإن شكل المعرفة الذي سيتم إنتاجه هو، وفي الوقت ذاته، وسيلة للسيطرة عليهم. وبحسب فوكو فإن هذا النموذج يوجد في مجتمعاتنا الحديثة التي تعزل الإنسان بوصفه هدفاً للدراسة والاختبار.

لقد صنع هذا البرج بطريقة تخفيه عن النزلاء. أكان يحتوي على رُصَاد أم لا. وعلى النزلاء أن يتوقعوا دائماً إمكانية أن تتم مراقبتهم، وهم يتصرفون على هذا الأساس. فهم يستبطنون «إمكانية الرؤية الدائمة لهم». وهذا ما يؤدي بهم إلى أن يتحولوا إلى أوصياء على ذواتهم، ليمارسوا بعدها رقابة مستمرة على أنفسهم.

بحسب فوكو يؤشر البانوبيتيكون لتطور معين من الحقيقة البشرية: «نحن في مأكة بانوبيتيكونية». إن الذات البشرية تعيش داخل نظام البانوبيتيكون، بعد أن تستبطنه بطريقة يصبح فيها نوعاً من بنية الوعي. وفي الوقت ذاته تتسج تقنية البانوبيتيكون الكائن البشري بوصفه «ذاتاً» من جهة، ومن جهة أخرى «ذاتاً خاضعة». فنحن في البانوبيتيكون وهو فينا.

لقد لاحظ النقاد التشابه القائم بين مسرحية بيكيت Catastrophe وفكرة البانوبيتيكون. فعبر هذه المسرحية القصيرة تقف الشخصية واسمها بروتاغونيست (وتعني حرفياً بطل العمل، والمفارقة هنا أنه وحتى نهاية العرض لا يفعل شيئاً بإرادته) ساكنة دون حراك، والسبب في هذا ليس عجزاً جسدياً، في الوقت الذي يتلاعب فيها مخرج العمل، عبر مساعدته التي تحمل دفتر الملاحظات. تقضي أوامر المخرج أن تظهر بطل المسرحية لأضواء الخشبة، ومن ثم إلى الجمهور. فهو بإمر مساعدته بأن تجعل البطل يخلع ثوبه الأسود وقبعته، ليكشف عن منامته التي بلون «الرماد». ومن ثم يجعلها تدون ملاحظات «النيض» فيها «جمجمة» البطل ويديه وبقية جسده. ومن ثم يستدعي أحد تقني الكواليس واسمه لوك ليقفل من مساحة الضوء في المسرح على مراحل، وهكذا ينتهي العرض المسرحي بجسد البطل وقد اختفى، بينما يبقى رأسه المحني يسبح في الظلام، تضيقه بقعة ضوء.

إن الانتقال من اللون الأسود إلى اللون الأبيض، وتركيز أضواء المسرح يؤكد أن الأهمية التي يوليها بيكيت لمفهوم التحديق gaze وهذه المسائل لا تكفي فقط بنقل انطباع تحديق مكثف ومشدد، ما يأتي ببطل المسرحية إلى وجود مضردن، شأنه في ذلك شأن أبطال «بانوبيتيكون» فوكو، لكنها تمكن السيرة من أن تصبح حقيقة فعلية في المسرح.

إن أول استخدام درامي لمفهوم التحديق gaze نجده في مسرحية بيكيت breath ذات الخمس والثلاثين ثانية فقط. ففيها تتكف أضواء الخشبة في اللحظة التي يتم فيها أخذ شهيق، ويحدث توقف قبل أن نسمع صوت الزفير، ويتزامن ذلك مع تعميم للأضواء. يبدأ هنا كله وينتهي مع صوت «صرخة قصيرة وأهنة». لقد ابتعد بيكيت عن فكرة الأدب بوصفه تعبيراً عن الجوانب «السامية» في الوجود الإنساني، لصالح استكشاف مناطق من الوجود البشري (كالمعجز والجهل)، وكان الفنانون ينحونها جانباً بوصفها شيئاً غير ذي قيمة. ■